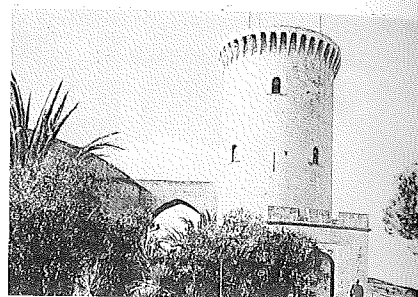


9.30



9.31

IV.4. EL PALACIO DE DUEÑAS

Por último presentamos el caso de la estabilización provisional del Palacio de Dueñas en Medina del Campo. El edificio, convertido actualmente en un centro docente acusaba problemas de fisuración de su claustro, que hacía temer graves riesgos de estabilidad.

La actuación aconsejable consistió en un apeo provisional de los forjados y de la arcada del claustro que permitiese mantener en servicio el centro docente y actuar sobre la arcada si tras un estudio al efecto se deducía la conveniencia de su consolidación.

Los cuatro ejemplos presentados, constituyen modelos en los cuales la evaluación nominal de sus condiciones de seguridad y la investigación previa pueden ser la base para definir la forma más correcta de realizar la intervención sobre el edificio.

LA RESTAURACION MONUMENTAL COMO PROCESO HISTORICO: EL CASO ESPAÑOL, 1800-1950

PEDRO NAVASCUÉS PALACIO

Aunque pueda parecer gratuita la afirmación de que la historia de la arquitectura es, en gran medida, la historia de los edificios, resulta oportuno recordarlo una vez más al comienzo de este trabajo para hacer hincapié en que la historia de aquéllos no concluye con la terminación de las obras sino que, al contrario, comienza en aquel preciso instante. La historia del edificio tiene, sí, un principio proyectual y una materialización formal a través de un proceso constructivo, pero ciertamente sólo hemos asistido hasta entonces al nacimiento de la criatura que tendrá por delante una vida más o menos larga. Así como al descimbrar un puente de piedra o la nave de una catedral comienzan a funcionar los elementos que integran sus arcos y abovedamientos, al igual que un adulto que se tiene en pie sin el auxilio de apoyos prestados, también podemos decir que es entonces cuando aquella construcción empieza a vivir por sí. Desde este punto de vista resulta fácil sostener un símil biológico, pues aquella vida estará sujeta a achaques físicos, a injertos, degeneración de sus tejidos, mutilaciones, etc., que en unos casos favorecerá al paciente y en otros producirá un deterioro, a veces irreversible, que terminará con la existencia del edificio. Y si bien el ciclo vital de la arquitectura es, en general, más largo que el del hombre como individuo, tampoco aquélla escapa al fatal devenir cantado por Jorge Manrique. Es éste precisamente uno de los retos de la arquitectura y obsesión de algunos de sus patronos y artífices: desafiar al tiempo con poderosas y masivas construcciones, emulando a la propia naturaleza, creando auténticos accidentes en el paisaje, sin darse cuenta de que aquéllas también acaban siendo erosionadas por los agentes naturales potencialmente acelerados hoy por los que el hombre no sabe controlar.

El hecho es que las biografías de los edificios son las que constituyen en definitiva la trama de la historia de la arquitectura. A través de ellas conocemos la influencia de determinados modelos, la extensión de ciertas tipologías, la ascendencia de algunas soluciones constructivas, el carácter culto o popular de su comportamiento, etc. Ahora bien, de estas biografías no sólo interesa su mundo de relaciones con el medio, sino también lo que en ellas hay de intimidad, de historia interna, en una palabra, de su ser en el tiempo. Es ésta una de las facetas que hacen de la arquitectura algo muy distinto a lo que son las demás artes plásticas, pues ni la pintura ni la escultura plantean una problemática tan compleja por el simple hecho de haber llegado hasta nosotros. En efecto, ni

la pintura ni la escultura han ido incorporando y acumulando físicamente la propia historia sobre sí como sucede con la arquitectura, que en este sentido puede considerarse una suerte de palimpsesto con glosas al margen. Ello es tan cierto que resulta falso y engañoso enhebrar la historia de la arquitectura partiendo de situaciones simples e instantáneas sin conocer lo que el tiempo ha ido modificando, añadiendo o restando. Sólo con esta perspectiva de imagen constantemente viva, fugaz, casi impresionista, puede entenderse la historia de la arquitectura que, como la Historia con mayúscula, está sometida a una dinámica vital insoslayable. Precisamente la arquitectura tiene un compromiso tal con la historia que cuanto más compleja es ésta así resulta también aquélla, y de ello da fe nuestra plural y poco conocida historia de la arquitectura española. Esta no alcanza, ciertamente, las exquisiteces de la arquitectura italiana, ni posee la disciplina de la francesa, por ejemplo, pero guarda, en cambio, tal riqueza de matices y rincones que sería inútil buscar otra experiencia análoga fuera de nuestro país. Historia y Arquitectura han ido aquí de la mano. Una historia que cuenta con la Alhambra y El Escorial, con la mezquita de Córdoba y la catedral de Jaén, con el monasterio de Poblet y la capilla de San Miguel de Celanova, con Narciso Tomé y Juan de Villanueva, es sin duda una historia difícil de contar, pero también apasionante. De ahí la ignorancia de muchos y el rechazo de tantos. De ahí el conocer mejor los foráneos procesos lineales que la abigarrada historia propia.

Estas y otras reflexiones análogas que podrían hacerse en la misma línea inciden de lleno en el problema de la restauración de monumentos, dado que a las cuestiones generales de índole técnica, se unen dificultades específicas derivadas del particular perfil de nuestra historia de la arquitectura y de esa otra historia paralela que es la historia de su restauración, entendida ahora ésta en su sentido más amplio. Que al historiador de la arquitectura le conviene conocer esa segunda historia es algo que no necesita argumentación. Desdichado de aquel que se adentre en el estudio de la arquitectura gótica francesa sin saber lo que ésta debe hoy a la Comisión de Monumentos, a Lassus, a Viollet-le-Duc y otros, en el pasado siglo¹, así como a los criterios seguidos para su reconstrucción a raíz de la Primera y Segunda Guerra Mundial. ¿En qué porcentaje las catedrales de Rouen y Reims, por ejemplo, son originalmente góticas? ¿Desencanto? No. Simplemente secuencias de una historia real a la que no cabe sustraerse. Es más, y como experiencia personal, no concibo la enseñanza de la historia de la arquitectura sin la crítica de lo que podríamos llamar proceso de conservación. Por las mismas razones, pero ahora en sentido inverso, al restaurador le urge conocer la historia de la arquitectura, sea cuál fuere su posición doctrinal al respecto, pues no puede eludir su compromiso con un testimonio de naturaleza histórica como es la arquitectura heredada.

En ese punto no son admisibles ya por más tiempo frivolidades, ni brillantes golpes de gong, ignorancias conscientes, errores de apreciación, sobreactuaciones, estériles grafismos, ni concesiones al espejismo de la revista de moda. Por el contrario, resulta de todo punto exigible una competencia probada y suficientemente contrastada con historiadores, arqueólogos, químicos y especialistas en campos muy específicos que tengan y puedan decir algo en relación con la problemática que ofrezca una determinada intervención. Nuestro patrimonio arquitectónico, que antaño corrió el peligro de su destrucción por abandono, tiene hoy otra

amenaza de daños igualmente irreversibles, al no contar con una asistencia suficientemente preparada y competente por parte de los técnicos que tienen a su cargo obras de muy específico carácter histórico², de todo lo cual ya se lamentaba Torres Balbás hace muchos años³. Por muy doloroso que resulte el decirlo, si ayer la Administración Central desatendía tan rico legado patrimonial, hoy, en 1986, y con medios que en determinados casos resultan excesivos, hay actuaciones a cargo de algunas Comunidades Autónomas verdaderamente hirientes que van minando como un cáncer nuestra arquitectura. Políticos y arquitectos tienen aquí una responsabilidad difícil de medir por su gravedad.

En el fondo la cuestión es más sencilla de lo que parece, ya que no se trata de descifrar enigmáticos criptogramas, ni de aplicar teorías insondables utilizando una terminología para iniciados que tantas veces resulta pueril, sino de utilizar el sentido común y ofrecer una garantía científica en el trabajo para que la arquitectura tenga, en este campo específico, la aceptación y respeto que merece. ¿Cómo fueron anteriormente y en nuestro país las restauraciones monumentales, utilizando este término común que incluía toda la gama de matices en que después ha ido desglosándose hasta llegar al más reciente y menos afortunado de «intervención»? A ello dedicamos las siguientes líneas.

Desde una óptica histórica la restauración monumental presenta inicialmente tres frentes que conviene atender por separado, si bien hemos de entenderlos como hilos que se trenzan continuamente, creando relaciones de mutua interdependencia y recíproco influjo. Me refiero a los aspectos teóricos, legales y prácticos. Resulta fundamental entenderlo así porque, a mi juicio, lo que deslinda la «moderna» actividad restauradora de las intervenciones que a lo largo de toda la historia de la arquitectura se han producido, es justamente la simultaneidad de aquellos niveles, forzando la teoría a la práctica o viceversa, y limitadas ambas por unas disposiciones legales que, en realidad, dependían de la experiencia de aquéllas. Es una suerte de círculo vicioso, pero bien podría servir para separar en este campo cuanto ocurre a partir de 1800, por manejar una fecha redonda, de lo que fue anteriormente la simple práctica profesional para dar respuesta a problemas muy locales. En algunos casos aquélla podía ir acompañada de una disposición real, eclesiástica, corporativa o privada, pero nunca del imperativo de una ley general. Asimismo tampoco pueden excluirse posiciones que se movieron antaño en el campo de los gustos o preferencias, pero nunca éstas con un sentido apriorístico, teórico o doctrinal de universal aplicación. Ciertamente lo que hoy entendemos como restauración es un concepto «moderno» que encierra un triple contenido inicial igualmente nuevo. Viollet-le-Duc ya señalaba en su *Dictionnaire raisonné*, al comienzo de su artículo sobre «Restauration», que «Le mot et la chose sont modernes»⁴.

Con anterioridad al siglo XIX se habían producido, sí, constantes restauraciones, más allá ahora de la simple labor de mantenimiento, con un sentido esencialmente funcional, sin ese matiz histórico que el romanticismo aportó a la restauración «moderna» del siglo XIX. Ello no resta interés ni actualidad a tantas intervenciones que se han producido en los viejos edificios, desde la reconstrucción de la Acrópolis de Atenas en el siglo de Pericles hasta la Europa de Napoleón. Se dieron incluso propuestas absolutamente modélicas por su condición de revolucionarias y que hoy todavía nos sorprenden por lo atractivo de sus planteamientos. En esta línea se podría citar, por ejemplo, la «recuperación» y «rehabi-

litación» del Coliseo de Roma para que dejando de ser un edificio «inútil» tuviera un nuevo uso. Me refiero al proyecto de Domenico Fontana para transformar el anfiteatro Flavio en una manufactura de lanas (1590), dentro del plan trazado por Sixto V para recuperar el viejo solar de la ciudad imperial⁵. Aquel proyecto contemplaba la formación de un barrio obrero que tendría sus viviendas dentro del Coliseo sobre los talleres de hilado, es decir, algo que hubiera colmado los sueños de los Fourier, Cabet y demás utópicos del siglo XIX.

Mas no querría salirme del ámbito español a la hora de señalar todo tipo de ejemplos, ya que lo que sucede en Europa nos es mejor conocido⁶. La idea de que predomina lo funcional sobre otros criterios de índole histórica o cultural, aparece constantemente cuando se analiza la amplia casuística de las restauraciones anteriores a 1800, aproximadamente, que es cuando se refuerza la conciencia histórica de la arquitectura. En realidad aquella búsqueda de una arquitectura nacional que recorrió todo el siglo XIX produjo una peregrinación retrospectiva que iba a suponer para la arquitectura una valoración y condición históricas de las que hasta entonces había carecido. Así, cuando en el pasado siglo y aún hoy se restaura un monumento arquitectónico, lo que hacemos es recuperar un bien cultural de amplia magnitud. Por ejemplo, cuando en 1973 se restauró y consolidó el Acueducto de Segovia se decía que «es una obra capital en la riquísima historia de la arquitectura hispánica... es el signo representativo de un momento de la cultura española... El Acueducto de Segovia es el más importante del mundo romano...»⁷, es decir, se da una visión trascendente y referencial de la arquitectura que va más allá de su mera realidad física y mecánica. Pero cuando el mismo acueducto se restaura en el siglo XV o en el siglo XVIII⁸, se persigue por encima de todo su funcionamiento y si bien no fueron ajenos a su belleza ni a su antigüedad (en el siglo XIII ya se hablaba de su admirable arquitectura), lo que importaba era precisamente su buen estado de salud y su función como tal acueducto. Así las más antiguas ordenanzas y provisiones sobre el Acueducto de Segovia (Juan II, Enrique IV, Reyes Católicos) tratan este tema como un problema de aguas y reparto del coste del «repaso» y mantenimiento del acueducto, pero nunca como un problema arqueológico inserto en un debate cultural. Insisto en que es capital entender este matiz para captar lo que se quiere significar cuando se habla de restauración frente a esa larga etapa anterior en la que se acometieron intervenciones que no tuvieron en cuenta la historia como meta o límite del proyecto.

A mi juicio aquellas intervenciones pueden incluirse en dos líneas distintas y complementarias que son, por un lado, las adiciones de elementos correspondientes a etapas distintas en una historia acumulativa, que a menudo exigen demoliciones parciales del cuerpo al que se agregan, y, en segundo lugar, la simple reconstrucción de lo arruinado. Como ejemplo del primer caso podría servir la dilatada historia de la catedral de Toledo, la cual desde el siglo XIII hasta el año 1800 en que se termina la neoclásica Puerta Llana, recorre de forma abreviada la historia de la arquitectura española, donde no sólo los modelos iniciales del gótico del XIII, sino los cambios introducidos en su estética y técnica de los siglos XIV y XV, están allí bien representados. Así mismo el renacimiento cuenta con muestras que van desde el estilo Cisneros y el primer plateresco de un Covarrubias hasta las más adustas expresiones escurialenses allí llevadas por Jorge Manuel Theotocopuli. El barroco templado

del XVII, el vitalismo desbordante dieciochesco de un Narciso Tomé para acabar con la vuelta al orden de Ignacio Haan, todo tiene allí cabida. Cada una de estas actuaciones suponía un arañazo en el viejo edificio gótico, por lo que deben considerarse como situaciones que entrañan interés para una historia más larga de la restauración e intervención monumental que no es ahora el caso.

Así mismo habría que tener en cuenta tantas y tantas reconstrucciones de edificios arruinados por abandono, incendios, guerras o causas naturales. Piénsese lo que en este último aspecto supuso para la arquitectura española que mira la frontera con Portugal el terremoto de Lisboa de 1755. Todavía quedan heridas abiertas entonces. A modo de ejemplo puede recordarse también la política restauradora de la monarquía asturiana ante viejos edificios visigodos. Así, Alfonso III, en el siglo IX manda reconstruir una serie de iglesias en la cuenca del río Miño «qui iacebant in exqualido de ducentis annis». Entre ellas se encontraba la iglesia de Santa Comba de Bande (Orense), iglesia visigoda del siglo VII, que ve reconstruirse la bóveda de su cimborrio, así como la adición de otros elementos propios de la arquitectura asturiana⁹. Bóvedas y cimborrios fueron, lógicamente, zonas en las que se registran mayores daños y no siempre debido a causas externas al propio edificio sino a abusos y errores de cálculo. Tal es el caso ejemplar del cimborrio de la catedral de Burgos. Sabemos que en 1467 se levantaba aquella linterna ideada por Juan de Colonia, pero dado que la sección de los pilares sobre los que apoyaba no estaban pensados para aquella sobrecarga, se produjeron las primeras inquietudes y avisos en 1535, «cuando el crucero hizo muestras de caerse». Se optó entonces por forrar los pilares, si bien ello no impidió que toda la linterna se desplomara en 1539¹⁰. Inmediatamente se planteó la reconstrucción y tras muchas consultas sobre «si se había de reedificar el crucero siguiendo el orden del edificio derruido u otro», se encargó el nuevo proyecto a Juan de Vallejo. Este, con un criterio de unidad formal debió de reproducir en líneas generales el volumen y las formas del germánico modelo de Juan de Colonia, si bien enriquecido con una insistente y abultada decoración que en el original debía ser más contenida. Basta comparar el cimborrio actual con las agujas de las torres y la linterna de la capilla del Condestable para comprobar que se trata de una intervención «neogótica» en la que Vallejo no renunció a los elementos de su tiempo, introduciendo piezas renacentistas en aquella máquina de gótico aspecto (balaustradas, columnas jónicas, atlantes a modo de Hermes, parafernalia plateresca, etc.).

Estas concesiones a la arquitectura contemporánea del restaurador no se dieron, en cambio, en la catedral de Sevilla, donde el hundimiento del cimborrio en 1511, a los cinco años de haberse concluido la obra, no afectó a su reconstrucción por parte de Juan Gil de Hontañón (1517), cuyo pétreo abovedamiento primó sobre otras propuestas de soluciones carpinteriles en madera¹¹. En todo caso Hontañón debió añadir mayor número de nervios y ligaduras según puede deducirse de su comparación con el tramo primitivo que hoy subsiste de Alonso Rodríguez (1504). De cualquier modo el tramo del crucero que hoy vemos se debe al proyecto de Fernández Casanova, tras su hundimiento en 1888¹². Es decir, lo que tenemos en el caso de Sevilla es una reconstrucción de otra reconstrucción, y por este camino la historia íntima de la arquitectura se hace cada vez más difícil al plantear problemas muy serios a la hora de nuestra intervención, pues en cada uno de estos episodios algo se sacri-

fica, algo se altera y en definitiva la imagen del edificio va modificándose. Muchas veces son cosas de poca importancia (molduración, leves modificaciones en medidas, materiales nuevos, superficies trabajadas con un utillaje distinto, color, textura, etc.), pero que en su conjunto contribuyen a fijar la personalidad de su carácter.

En la segunda mitad del siglo XVIII la consideración de la arquitectura registra importantes novedades que bien pueden resumirse en su nueva condición de responsabilidad socialmente compartida y políticamente tutelada. En efecto, la arquitectura va a tener una garantía de Estado, tanto por la formación de los arquitectos a través de las enseñanzas que imparte la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como por la obra realizada con fondos públicos, controlando la calidad de los proyectos por medio de la Comisión de Arquitectura de aquella misma corporación¹³. Pero esta tutela se refiere sólo a la obra nueva y a nosotros nos interesa ahora la protección dispensada por el Estado a los viejos edificios a través de la Real Academia de la Historia, pues es allí donde empiezan a formularse los primeros criterios de protección que se traducirán en escritos legales, argumentando siempre unos y otros el carácter histórico de la arquitectura, esto es, lo que llamaban «antigüedad»¹⁴. Así se explica que fuere la Academia de la Historia y no la de Bellas Artes la que se encuentre inicialmente ligada a este campo, pues el valor histórico de la arquitectura es previo o está por encima de su virtud estética. Ello se desprende de la Real Cédula (6-VII-1803) de Carlos IV que recoge las *Instrucciones sobre el modo de conservar y recoger los monumentos antiguos que se descubran en el Reyno, baxo la inspección de la Real Academia de la Historia*. En su introducción se lee: «Con el deseo de hallar algún medio que pusiese a cubierto las antigüedades que se descubran en la Península de la ignorancia que suele destruirlas con daño de los conocimientos históricos, y de las Artes...». A continuación se recogen las siete instrucciones redactadas por la Academia cuyo encargo por parte del rey debe datar de 1802. Transcribiré en extracto dos de estas recomendaciones, dado el interés que tienen como primer peldaño de la futura legislación española sobre conservación de monumentos antiguos. Por éstos había que entender, según la primera instrucción, «las estatuas, bustos y bajorrelieves, templos, sepulcros, teatros... trozos de arquitecturas... y finalmente, cualesquiera cosas aún desconocidas, reputadas por antiguas, ya sean púnicas, romanas, cristianas, ya godas, árabes y de la baxa edad». Es decir, daba entrada no sólo a la arqueología clásica sino también a la medieval. En el punto 7.º habla de la custodia de los edificios en cuestión de tal modo que los «Justicias de todos los pueblos cuidarán de que nadie destruya ni maltrate los munumentos descubiertos o que se descubrieren, puesto que tanto interesan al honor, antigüedad, y nombre de los pueblos mismos... Lo mismo practicarán en los edificios que hoy existen en algunos pueblos y despoblados sin permitir que se derriben ni toquen sus materiales para ningún fin, antes bien cuidarán de que se conserven; y en el caso de amenazar próxima ruina, la pondrán en noticia de la Academia por medio de su secretario, a efectos de que éste tome las providencias necesarias para su conservación»¹⁵.

La puesta en práctica de tan buenos propósitos se vio detenida de un modo brusco, en 1808, con motivo de la presencia en España de las tropas de Napoleón y la consiguiente guerra que supondrían grave daño para nuestro patrimonio arquitectónico. Tanto los incendios, voladuras

y bombardeos, así como las medidas desamortizadoras de José Bonaparte, que se ciñeron principalmente sobre los bienes del clero regular, representan el primer zarpazo sufrido por nuestra noble y vieja arquitectura. En efecto, a raíz de la supresión de las órdenes religiosas (1809), se derribaron sus conventos, al tiempo que en nombre de ambiciosas y urgentes reformas urbanas cayeron gran número de iglesias. En Madrid se decretaron medidas en este sentido en 1809 y al año siguiente desaparecían ya los conventos de Santa Catalina, Santa Ana, Mostenses, Pasión y San Gil, así como las iglesias de San Martín, San Ildefonso, San Miguel, San Juan y Santiago¹⁶. Si nos trasladáramos a una ciudad monumental como lo es Granada, el panorama resulta aún más desolador, pues entre 1811 y 1812 se derribaron la iglesia y convento del Angel Custodio, la iglesia de San Agustín el Alto, convento e iglesia de San Francisco, torre de San Jerónimo, la torre del Aceituno con la ermita de San Miguel, la Puerta de Bibatauvín, además de las voladuras de la Alhambra que afectaron principalmente al flanco sur de sus defensas¹⁷. Los célebres, por heroicos, sitios de Zaragoza y Gerona, el paso de las tropas francesas por Monserrat, Toledo y Salamanca, por ejemplo, no harían sino alargar una relación sin duda muy dolorosa y extensible a todo el país. ¿Por qué se traen estos episodios aquí? Por dos razones que afectan de lleno al tema de la restauración, pues por un lado se abría una grieta desamortizadora que iba a tener mayor alcance aún en el Trienio Constitucional (1820-1823) y en las medidas tomadas por Mendizábal (1835), algunas de las cuales recaerían sobre edificios «tocados» ya por la guerra, y, en segundo lugar, porque todos estos golpes acabarían por producir una reacción proteccionista que evitó una política de masivos e ignorantes derribos que hubieran dejado yermo el país y sin memoria de sí mismo. Salvando las diferencias existentes se produjo en España una situación paralela a la que había atravesado Francia a raíz de la Revolución de 1789, cuyos derribos y destrucciones crearon, paradójicamente, el ambiente propicio para su salvaguardia¹⁸.

Algo análogo sucedió aquí con motivo de la supresión, en 1835, de aquellos monasterios y conventos de religiosos que no tuvieran más de doce individuos, agravado con posteriores medidas de más largo alcance¹⁹. El Gobierno destinó parte de aquellos conventos a cuarteles y otros usos afectos a la Administración, tales como cárceles, juzgados, escuelas, hospicios, etc. Otra parte se ofreció a los ayuntamientos para los usos que estimaran convenientes y otra, quizás la más importante, salió a subasta pública de acuerdo con las instrucciones aprobadas el 1 de marzo de 1836. Todo esto, unido a una reacción anticlerical y a una codicia incontrolada, produjeron serios descalabros y destrucciones de una barbarie indecible. Haríamos aquí nuestras las sentidas palabras de Pedro de Madrazo cuando, en 1836, escribe:

No abogaré por los conventos en sus corporaciones, por el sinnúmero de regiones, cuya desproporción con respecto al número de habitantes de nuestras poblaciones movió al gobierno a su extinción, no ciertamente: pero sí clamaré por la conservación de los buenos edificios que esas corporaciones ocupaban...²⁰

En efecto, una cosa era las medidas desamortizadoras y otra muy distinta la destrucción de un legado preciosísimo. Fue entonces el mundo del arte y de la literatura, fueron los poetas, escritores y artistas en general quienes se alzaron contra estas medidas surgidas en el momento en el que la estética romántica reivindicaba precisamente aquellas páginas de nuestra cultura. El planteamiento de Mendizábal coincidía, en

efecto, con la década romántica por excelencia (1830-1840), y por ello no ha de extrañarnos que Madrazo escribiera aquellas palabras en un dolido artículo desde una de las publicaciones más genuinamente románticas: *El Artista*. Su lectura resulta recomendable para ver la hondura de aquel sentimiento de impotencia ante realidades ya consumadas, cuando nuestro deber hubiera sido el de «mejorar y conservar» —son palabras de Madrazo— aquella arquitectura. Entre los casos concretos recuerda Madrazo «la espantosa quema reciente todavía del suntuoso Panteón de Poblet». Este hecho y la profanación de las tumbas reales de aquel monasterio cisterciense²¹ produjeron incluso reacciones a nivel oficial, de tal modo que por una R.O. de 3 de mayo de 1840 «se ha servido S.M. la Reina Gobernadora mandar que no sólo se la informe circunstancialmente acerca del estado en que se halla el Panteón de Poblet, sino que todos los jefes políticos remitan a este Ministerio noticia de los templos de sus respectivas provincias en que existan sepulcros que por serlo de reyes o personajes célebres, o por la belleza y mérito de su construcción, merezcan conservarse cuidadosamente...». Hay aquí un elemento nuevo a señalar y es que no son ya criterios de antigüedad sino factores estéticos los que se exhiben como considerandos para la conservación de los edificios. Así el protagonismo tutelar que hasta entonces había ejercido, al menos teóricamente, la Academia de la Historia, sería ahora compartido con la Academia de Bellas Artes. Historia y arte serían a partir de ahora los argumentos esgrimidos para la conservación y restauración del patrimonio arquitectónico.

El detonante que generó un mecanismo de defensa fue la política desamortizadora de Espartero, bajo cuya regencia (1840-1843) se incluyeron entre los bienes nacionales aquellos del clero secular que Mendizábal había respetado. A ello siguió una nueva serie de ventas y derribos que se frenó, en una parte muy pequeña, merced a la creación de la Comisión Central de Monumentos en 1844. Inicialmente y coincidiendo con los días mismos de la reorganización política llevada a cabo por los moderados, una Real Orden (2-IV-1844) encargaba a los jefes políticos de las provincias que remitiesen al Ministerio de Gobernación una nota detallada de «los edificios, monumentos y objetos artísticos de cualquier especie que fueran, que por la belleza de su construcción, su antigüedad, su origen y el destino que habían tenido, o los recuerdos históricos que ofrecían mereciesen ser conservados». Se trababa así de paliar, en parte, los efectos de la desamortización y evitar derribos tan interesados como incontrolados de edificios singulares «cuya belleza era la admiración, y sigue siéndola, de los inteligentes, o que encerraban en su recinto monumentos que por más de un título eran dignos de respeto y conservación, ya que, desgraciadamente, la mano de la revolución —Regencia de Espartero— y de la codicia había pasado por muchos de ellos e hizo desaparecer tesoros artísticos que eran la gloria de nuestra patria...». Así, otra Real Orden (13-VI-1844) creaba la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos y las Comisiones Provinciales, entre cuyas atribuciones se encontraban las de adquirir noticias de todos los edificios, monumentos y antigüedades que mereciesen conservarse²². Como esta relación significaba un primer intento de inventariar nuestro patrimonio arquitectónico, el Gobierno suspendió, en 1845, la venta de los conventos a través del correspondiente decreto²³.

En esta medida quiso ver la oposición al Gobierno presiones de Roma y el retorno de las Ordenes religiosas, frente a lo cual el ministro de Hacienda, don Alejandro Mon, hizo ver en el Congreso de los Diputados

que se trataba de imperativos económicos y culturales los que habían aconsejado dejar en suspenso la venta de los inmuebles de procedencia religiosa. Por un lado, el Estado se había hecho cargo de 2.100 conventos que no habían supuesto prácticamente beneficios por la exigua cuantía en que se habían adquirido los 635 vendidos, pero por otro el ministro de Hacienda esgrimía otros argumentos que aquí interesan más: «¿Es posible, señores, que el Gobierno consintiese los males que se causaban sin tratar de repararlos, sin tratar de conservar las preciosidades que encerraban ciertos edificios, por la arquitectura y demás, cuando en Francia, Alemania e Italia se trata de conservar, y nosotros tan ricos en esta especie, habíamos de consentir esta destrucción, esta especie de vandalismo...? Esta medida es, señores, para que después de examinados los monumentos artísticos se disponga de los demás lo conveniente...»²⁴. Más adelante insiste Mon: «Hace pocos días que he salvado de las ruinas del martirio revolucionario la Cartuja de Jerez, el convento de San Juan del Vallés, el de San Pedro de Alcántara y otra porción de conventos, monumentos históricos de nuestra prosperidad y nuestras glorias. Se me acusa de haberlos salvado, se me acusa de haber infringido las leyes, pero esto no es cierto, y aunque lo fuera, el Gobierno lo habría hecho por la utilidad y conveniencia del país y por respeto a esos preciosos restos de nuestros monumentos artísticos...».

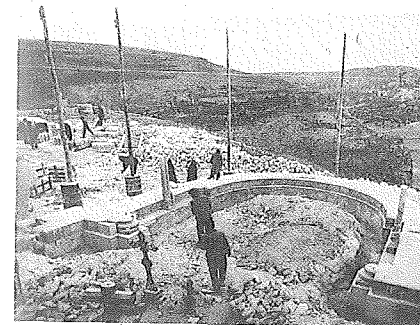
Sin desconocer lo que subyace ideológicamente en el planteamiento conservador del partido moderado, no es menos cierto que nunca tuvo la arquitectura defensa más noble que la de aquellas voces que, desgraciadamente, no encontraron eco en el transcurso de la vida parlamentaria española.

Por iniciativa igualmente gubernamental y como resultado de una denuncia de la Academia de San Fernando, en la que se hacía ver «el deplorable abuso que se ha introducido en varias capitales, y principalmente en esta Corte, de destruir la fachada de muchos célebres edificios antiguos con revoques y demoliciones por causa del ornato público», se dio una Real Orden (4-IV-1850) en la que «teniendo en consideración S.M. que de no proceder en este asunto con todo detenimiento desaparecerán en breve hasta los más bellos recuerdos de las Artes españolas, se ha dignado resolver, disponga V. que en lo sucesivo, antes de demoler, revocar o hacer obras en los edificios públicos» se consulte con la Comisión Provincial de Monumentos y con la Academia de Bellas Artes. En aquel mismo año se dio un paso más de gran interés en dos disposiciones «sobre que no se haga alteración en los edificios de mérito artístico» (Reales Ordenes 14-IX y 10-X-1850), prohibiendo alterar la planta ni la decoración de los edificios, derribar sus claustros, portadas ni galerías, impidiendo así los temibles vaciados interiores de los inmuebles. Pero hay algo más trascendental en aquellas disposiciones de 1850 cuando literalmente se dice: «Que si por su seguridad fuese necesario restaurar —las fachadas—, se respete el pensamiento primitivo, acomodando las renovaciones al carácter de la fábrica, y procurando que las partes antiguas y las modernas se asemejen y parezcan de una misma época». Esta última disposición supone ya una actitud clara sobre lo que se puede entender por restauración, que explicaría muchas de las intervenciones de estos años, en las que, como luego se dirá, se perseguía la «unidad» estilística del monumento por encima de cualquier otro precepto.

Sin embargo, a pesar de todas estas cautelas, el problema se agudizó en 1855 con la Desamortización General de Madoz, que sólo dejaba un por-

tillo abierto para nuestra arquitectura, cuando se exceptuaba del estado de venta «cualquier edificio o finca cuya venta no crea oportuna el Gobierno por razones graves»²⁵. Frente a este nuevo y fuerte embate, pues es sabido que su alcance fue mayor que el de otras disposiciones anteriores de tal modo que sus consecuencias se adentran en nuestro siglo XX, las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia, así como las Comisiones de Monumentos, redoblaron sus esfuerzos para convencer al Gobierno de la necesidad de exceptuar del estado de venta parte de aquella arquitectura sin la cual no podríamos recomponer nuestra historia. Para ello había dos medios, bien declarando «monumentos nacionales» los edificios de interés²⁶, o bien solicitando del Gobierno su excepción. Para lo primero la Comisión Central de Monumentos ya había encargado un romántico proyecto de «viaje arquitectónico a las provincias de España», cuyo informe hicieron el pintor José de Madrazo, el erudito José Caveda y el arquitecto Aníbal Álvarez²⁷, con la intención de estudiar *in situ* la realidad de nuestra desconocida arquitectura y señalar las obras fundamentales que pudieran alimentar aquella máquina peticionaria de declaraciones monumentales, como medio de salvaguardar tantos y tantos monumentos que empiezan a tener categoría supranacional, al incluirse dentro de un nuevo catálogo internacional que hoy entendemos como patrimonio de la humanidad. Medida esta última que personalmente interpreto como una devaluación conceptual de nuestra propia cultura. ¿Admiraremos o cuidaremos más ahora el Acueducto de Segovia o la Mezquita de Córdoba? El hecho es que la declaración de monumento nacional y lo que ello arrastraba de atención estatal se había iniciado con la catedral de León (1844), no porque estuviera afectada de un modo directo por la Desamortización, sino como una medida de urgencia extrema que obligaba al Estado a intervenir en su conservación. Más adelante se insistirá sobre este monumento y experiencia.

El segundo procedimiento, esto es, la petición al Gobierno de dejar sin efecto la venta de determinados inmuebles, tras largos y circunstanciados informes, fue uno de los cometidos de la Comisión Central de monumentos que a su vez hacía suyos la Academia de San Fernando. Cogiendo al azar un año cualquiera de la actividad académica, sea el de 1869-1870, nos encontramos con una exposición al ministro de Hacienda pidiendo la excepción de la venta del extraordinario claustro gótico del convento de San Francisco de Palma de Mallorca; una exposición al Gobierno para detener la enajenación de las casas del Patio de Bandejas del Alcazar de Sevilla; una exposición a los Ministerios de Hacienda y Fomento para exceptuar de la venta la llamada Casa del Arcediano en Barcelona; una solicitud al Gobierno para que no se derribara la iglesia de las Calatravas de Madrid; dos comunicaciones para excluir de la venta el pinar contiguo al monasterio de San Juan de la Peña (Huesca) y los huertos inmediatos al monasterio de Santes Creus (Tarragona); una moción al Gobierno sobre la conservación de los objetos artísticos del monasterio del Paular, el cual había pasado ya a manos privadas, etc. etc.²⁸. Esta ingente y encomiable labor no pudo impedir una situación general de deterioro que hizo posible aquella «destrucción pacífica del patrimonio nacional» del que hablaba Gaya Nuño²⁹, que alcanzó todo el primer tercio del siglo XX para enlazar con otro episodio ineluctable de nuestra historia contemporánea con repercusión en la arquitectura como fue la Guerra Civil (1936-1939). Nada diremos de las consecuencias de este grave capítulo cuyos daños, en gran parte, fueron objeto de una política restauradora que culminó en 1958 con una gran



10.1

Figura 10.1. Fase final del desmonte del ábside de Fuentidueña (Segovia).

exposición³⁰. Pero tampoco puede olvidarse que en aquel mismo año, 1958, salía para Estados Unidos el ábside románico de Fuentidueña (Segovia) (fig. 10.1), que fue objeto de una transacción vergonzante, puesto que se entregaba a cambio de una devolución, ya que al recibir el Museo Metropolitano de Nueva York esta pequeña joya de la arquitectura románica castellana, arrancada brutalmente de su paisaje, España recuperaría *parte* de las pinturas de San Baudelio de Berlanga (Soria). Este no era sino el final de una especie de venta por derribo que, para escarnio de una sociedad que en su estamento responsable permitió, ya en nuestro siglo, la venta y posterior salida del país de obras como el patio del castillo de Vélez Blanco, el patio de la Casa de la Infanta de Zaragoza, los desamortizados monasterios de Ovila (Guadalajara) y Sacramenia (Segovia), etc., amén de centenares de elementos de entrañas arquitectónicas como rejjas, retablos, artesonados, capiteles, escaleras, portadas, etc., para satisfacer los caprichos de coleccionistas y millonarios del otro lado del Atlántico³¹.

En cuanto a la aportación legal de nuestro siglo XX, y dejando a un lado las disposiciones referentes a la catalogación e inventario de los monumentos así como otras que afectaban a los monumentos³², interesa señalar la ley sobre el Tesoro Artístico Nacional (9-VIII-1926) de Primo de Rivera, en la que se habla de la falta de unidad de criterios en las restauraciones, así como la R.O. de 2 de noviembre de 1929, en la que se dan «reglas e instrucciones para los arquitectos» encargados de las restauraciones en las distintas zonas. En su artículo 10 dice: «En la consolidación, restauración y conservación de monumentos se observará la más respetuosa consideración para lo existente... a fin de procurar que la general armonía, unidad o carácter del monumento sea conservado». Es decir, sigue primando, como criterio básico, el de la unidad, dando la posibilidad de reconstruir lo perdido siempre que se mantenga el carácter del edificio. Ello supone un fuerte contraste con la posterior Ley de 13 de mayo de 1933 relativa al Patrimonio Artístico Nacional que, hablando de la Junta Superior del Tesoro Artístico, señala en el artículo 19: «Se prohíbe todo intento de reconstitución de los monumentos, procurándose por todos los medios de la técnica su conservación y consolidación, limitándose a restaurar lo que fuere absolutamente indispensable y dejando siempre reconocibles las adiciones». Es decir, las disposiciones de 1929 y 1933 mantienen las dos posturas irreconciliables que se han repetido y mantienen a lo largo de la restauración monumental. La primera, más conservadora, la segunda más progresista, al menos teóricamente, si bien con una y otra se han hecho los mayores disparates y con ambas se han logrado aciertos indudables. a mi juicio, no cabe legislar sobre teoría en aquello que la práctica exige una respuesta única para cada situación particular. Entiendo, sin embargo, que son necesarios, al menos de partida, unos criterios generales. Veámos cuáles fueron éstos en el pasado siglo y primeros años del nuestro, en el ámbito español.

En las dos últimas disposiciones mencionadas se encierran ya dos modos diferentes de enfocar los problemas, que congregaron a su alrededor a los protagonistas más relevantes de la restauración monumental en España. Ambas posturas, sin embargo, llegaron aquí desde fuera, donde encontramos en hombres como Viollet-le-Duc y Ruskin los arquetipos de una y otra línea, las que a comienzos de nuestro siglo se llamaban entre nosotros «escuela restauradora» y «escuela antirrestauradora». De todos son conocidas las tesis de Viollet-le-Duc, cuya puesta en



10.2

Figura 10.2. Yarnoz: Castillo de Olite.

Figura 10.3. Viollet-le-Duc. Castillo de Carcassonne.

Figura 10.4. Mérida. Proyecto de restauración de San Juan de los Reyes. Toledo.

Figura 10.5. Mérida. Claustro restaurado de San Juan de los Reyes. Toledo.

Figura 10.6. Mérida. Memoria del proyecto de restauración de San Juan de los Reyes. Toledo.

Figura 10.7. Mérida. Memoria del proyecto.

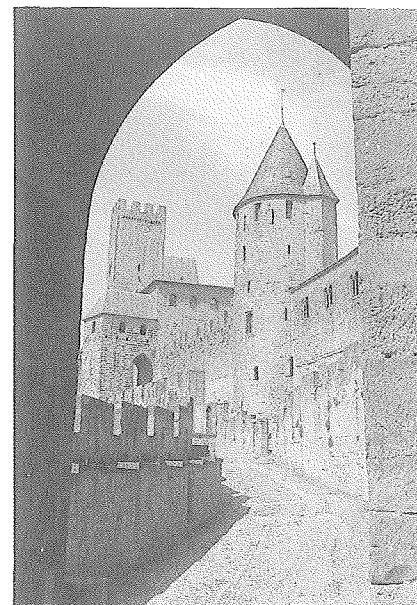
Figura 10.8. Mérida. Apeo del claustro de San Juan de los Reyes.

Figura 10.9. Mérida. Propuesta de crestería para el claustro de San Juan de los Reyes. Toledo.

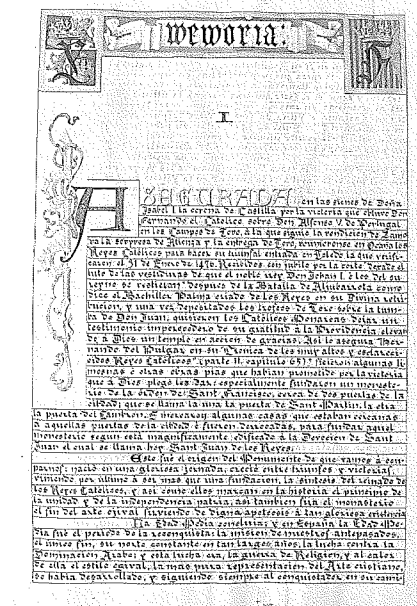
Figura 10.10. Mérida. Gárgola en forma de franciscano en oración.

práctica le dieron —a él— brillantes resultados. Algunos de sus puntos de vista recogidos en su *Dictionnaire raisonné*³³ han quedado como decálogo y guía de la restauración monumental en Europa, cuya vigencia no han conseguido eclipsar las Cartas de Atenas, Venecia, del Restauo, ni otros documentos de muy difícil aplicación generalizada. La razón es muy sencilla, pues Viollet-le-Duc sostenía en primer lugar que «restaurar un edificio, no es conservarlo, repararlo o rehacerlo, es restablecerlo en un estado completo que puede no haber existido jamás en un momento dado», y ello venía a ser una patente para que cada arquitecto pudiera imaginar su edificio en un estado ideal sin otros límites que el «estilístico» y el económico. Así se hicieron y se siguen haciendo, consciente o inconscientemente, muchas restauraciones. Cuando los hermanos Yarnoz hacen el proyecto de restauración del castillo de Olite (1926) (fig. 10.2), no sólo se inspiran formalmente en las experiencias de Pierrefonds y Carcassonne llevadas a cabo por Viollet, sino que se muestran como devotos lectores de sus escritos, puesto que «conservar lo que del Palacio Real de Olite subsiste en la actualidad, sería muy poco... La restauración supone, en cambio, resucitar lo pretérito, reconstruir la historia para admiración de extraños y estímulo de propios...»³⁴. Sin embargo, el resultado, a mi juicio, no tiene esa belleza que Viollet-le-Duc, en su innegable calidad de artista y creador, supo imprimir a toda su obra como restaurador (fig. 10.3). Es este un aspecto que muchos seguidores de Viollet olvidaron y que él mismo exige en su credo cuando dice que el arquitecto debe conciliar su papel de restaurador con el de artista. Esto, en cambio, se dio en casos como el de Arturo Mérida, uno de nuestros más interesantes arquitectos del siglo XIX³⁵, encarnación ejemplar del arquitecto-artesano y seguidor fiel de algunos de los postulados de Viollet-le-Duc cuando, en su memoria sobre la restauración de San Juan de los Reyes de Toledo (1881), reclama para sí en la primera cláusula del pliego de condiciones «las mismas facultades de que estuvo revestido dicho cargo —de maestro mayor— en la construcción del monumento. En realidad se trataba de la peligrosa idea de Viollet acerca de que, en determinadas circunstancias, «lo mejor es ponerse en el lugar del primer arquitecto y suponer lo que él haría si, resucitado, tuviera que hacer frente al problema que nosotros tenemos». «No es creíble —escribía Mérida— que Johan Guas los concibiera —los contrafuertes de San Juan de los Reyes— de otro modo que rematando en una elegante aguja, ni muchos menos que dejara de unir los pináculos por medio de una filigranada crestería... ofensa a su memoria sería el suponerlo, e incompleta la restauración si no se procurara remediar este error» (figs. 10.4, 10.5, 10.6, 10.7, 10.8, 10.9 y 10.10). Estos planteamientos, que presuponían, sí, «conocer las formas, los estilos pertenecientes al edificio y la escuela a que pertenece», como decía Viollet, no eran elementos propios de una actitud dogmática y cerrada, sino que en todo caso refleja una filosofía ecléctica y flexible que perseguía por encima de todo el devolver la vida a la arquitectura.

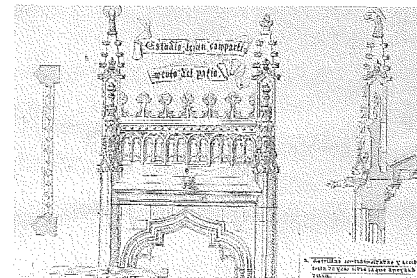
Por el contrario, John Ruskin sostenía desde 1849 que «restaurar nada que haya sido grande o hermoso en arquitectura es imposible, tan imposible como resucitar a un muerto»³⁶. En efecto, el texto final de la *Lámpara de la memoria*, sirvió de banderín de enganche a los partidarios de la no intervención, repitiendo párrafos que se han hecho célebres como el siguiente: «Es inútil hablar de destrozos más desenfrenados o estúpidos; mis palabras no alcanzarían a quienes los realizan; y, sin embargo, las oigan o no, no debo dejar sin declarar la verdad de que,



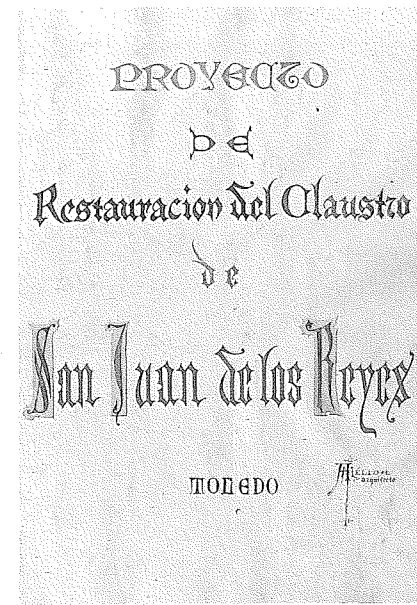
10.3



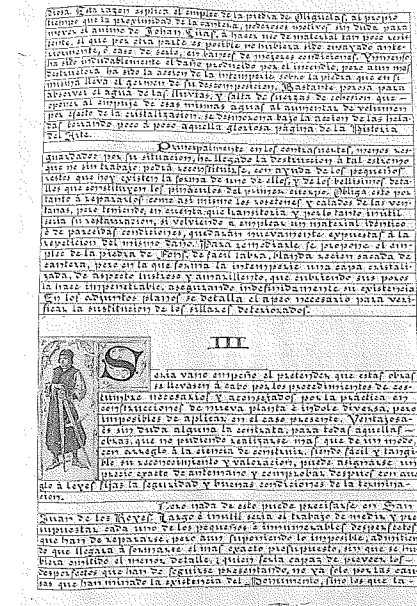
10.6



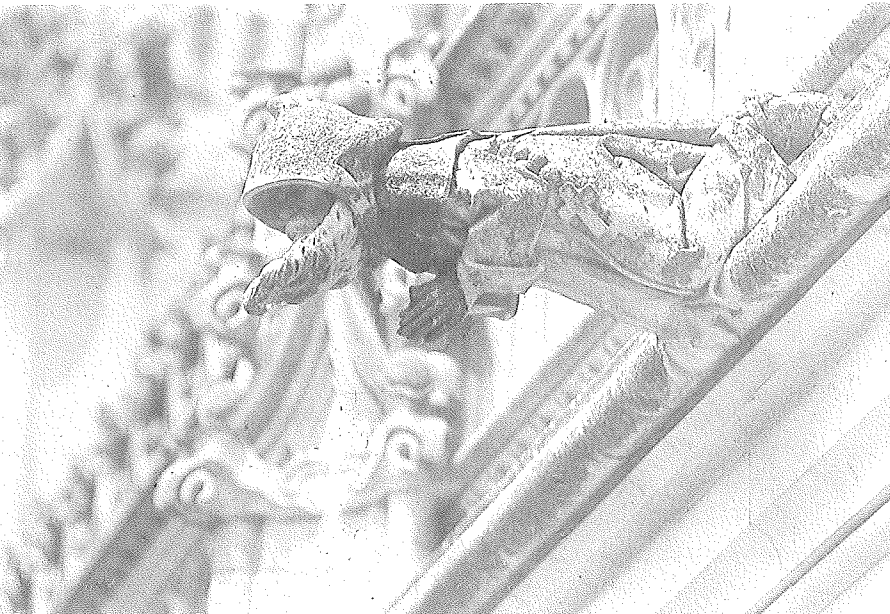
10.9



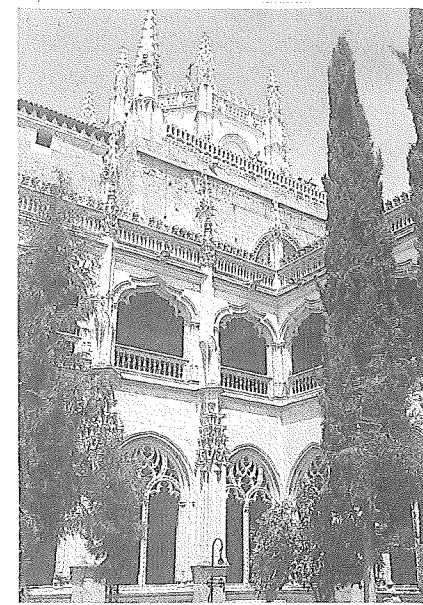
10.4



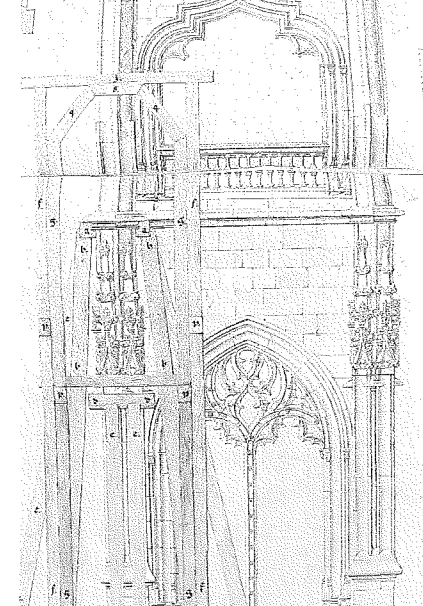
10.7



10.10



10.5



10.8

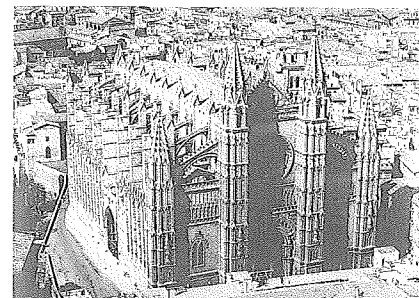


10.11

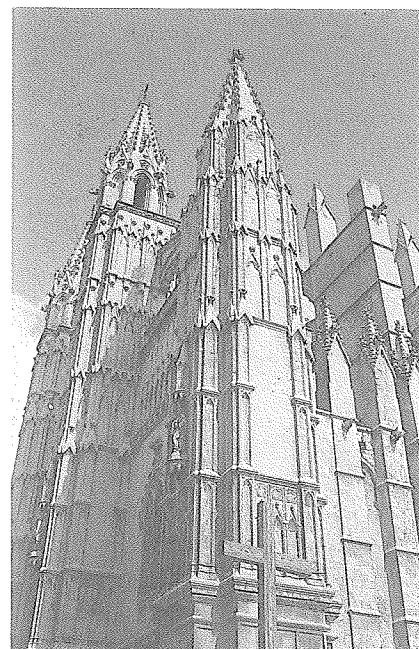
una vez más, no es cuestión de conveniencia o de sensibilidad si hemos de preservar o no los edificios del pasado. No tenemos derecho alguno para tocarlos. No son nuestros. Pertenecen, en parte, a quienes los construyeron y, en parte, a todas las generaciones humanas que nos han de seguir...». Para Ruskin la mayor gloria de un edificio era la huella que el tiempo y la naturaleza habían dejado sobre él y no tenemos derecho sino a contener la ruina hasta que se produzca su fatal desmoronamiento, pero nunca restaurarlo, eso significaría «la más completa destrucción que el edificio pueda sufrir...; más se ha extraído de la desolada Nínive que lo que jamás se hubiera obtenido reedificando Milán»³⁷. La atracción romántica y literaria por la ruina «pintoresca» subyace en el encendido texto de Ruskin que, mucho más tarde, serviría para cimentar las restauraciones científicas y controladas. Estas no se dieron entre nosotros hasta bien entrado el siglo XX, por lo que fue Viollet-le-Duc el único inspirador de la teoría y práctica de la restauración en España durante el siglo XIX.

No obstante, hubo una etapa inicial y anterior al decidido influjo de Viollet que conviene reseñar. Fue el momento en el que se aborda la restauración de edificios en peligro inminente como la catedral de León o la fachada de la catedral de Palma de Mallorca, pero que no se sabía cómo hacerlo. Es más, sus arquitectos, formados en el académico vitruvianismo de los órdenes clásicos, no tenían tampoco la formación precisa para acometer con mediano éxito semejantes empresas. Así ocurrió con obras tan sobresalientes como San Vicente de Avila (fig 10.11), «restaurada» con muy mal criterio, por Hernández Callejo, autor de la que posiblemente es primera —aunque insustancial— memoria de restauración, en 1849³⁸. La actuación de Hernández Callejo desarrollada entre los años cuarenta y sesenta, ya fue criticada por Gómez Moreno, y su «restauración» necesitó de otra restauración no menos drástica que llevarían a efecto Miranda y Repullés a partir de la década de los ochenta, de tal modo que éste, como otros tantos edificios —¿la mayoría?— exigen una cuidadosa lectura histórica —estilística— arqueológica nada fácil. Callejo optó por sustituir muchos elementos originales (sillares, cor-

Figura 10.11. Repullés. San Vicente de Avila.



10.12



10.13

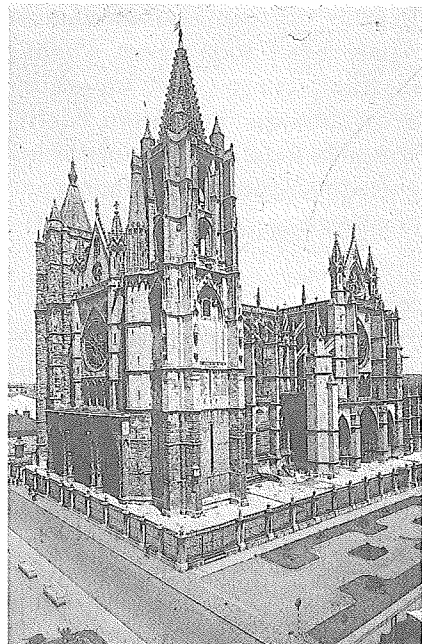
Figura 10.12. Peyronnet. Fachada de la Catedral de Palma de Mallorca.

Figura 10.13. Peyronnet. Fachada de la Catedral de Palma de Mallorca. Detalle de la obra nueva.

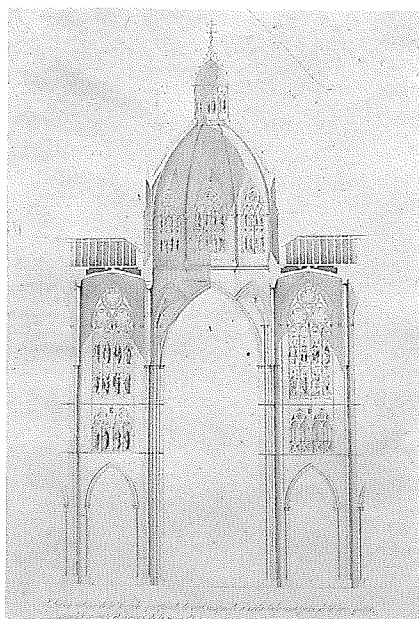
nisas, capiteles, abovedamientos) «repitiendo» sus formas originales de tal modo que, por ejemplo, la torre sur «parece hoy toda nueva, y tanto engaña, que se creía lo era en efecto su segundo cuerpo; más un grabado de 1842, anterior a toda restauración, prueba que la funesta habilidad del arquitecto Callejo se cifró en remozarla toda y hacer nuevos los capiteles de su ventanería, pero los antiguos quedaron almacenados, por fortuna, en la capilla de su base», de donde luego pasarían al Museo Provincial³⁹.

Si la actuación de Callejo puede ser representativa de la década de 1840, a la siguiente y sin aparecer en el horizonte todavía el espejismo de Viollet-le-Duc, pertenece el ejemplar —por erróneo— proyecto de Juan Bautista Peyronnet (figs. 10.12 y 10.13) (1854) para la fachada de la catedral de Palma de Mallorca⁴⁰. Esta se encontraba en muy mal estado y a raíz de un terremoto en 1851 se comenzó a desmontar para evitar su ruina y lo que ésta pudiera arrastrar. Esta labor la llevaron a cabo los arquitectos Sureda y Villalonga quienes, en cambio, muy prudentemente, no se atrevieron a levantar de nuevo la fachada pidiendo que «fuera llamado algún profesor de la Corte». Fue entonces cuando intervino la Comisión Central de Monumentos que propuso al arquitecto y académico Jesús de la Llave. Este renunció ante semejante empresa y la Comisión nombró a otro compañero de la Academia, Antonio Herrera de la Calle, que tampoco se atrevió a hacer frente a una restauración medieval. Finalmente se propuso el proyecto a Peyronnet, también académico, que entonces enseñaba en la Escuela de Arquitectura la asignatura de Estereotomía, único título que podía asistirle en este empeño, ya que su dedicación a temas de ingeniería civil, obras públicas y urbanismo no le hacían el más idóneo, y esto lo sabía la Comisión Central de Monumentos. Una Real Orden de 31 de agosto de 1852 nombraba finalmente a Peyronnet para hacer un informe sobre el estado de la fachada y modo de restaurarla. En 1853 se hacía el informe y en 1854 estaba preparado el proyecto cuyos diez planos se enviaron a la Exposición Universal de París de 1855. En ellos se recogía el estado actual y las nuevas propuestas que afectaban a toda la catedral. Nos interesa ahora tan sólo la fachada que no supo hermanarse con la arquitectura que tenía tras de sí, haciendo inútiles concesiones decorativas más propias de las fantasías del estilo «trovador» que relacionadas con ese potente, austero y expresivo gótico mediterráneo. Para resolver los problemas compositivos y entendiendo mal la posible —en realidad, imposible— relación del gótico mallorquín con el gótico italiano, sólo concebibles por razones de latitud, envió Peyronnet a «un dibujante a la catedral de Palermo para traerme detalles de aquella iglesia, como también de Orvieto para sacar vaciados en yeso». La realidad es que, afortunadamente, tampoco resultó italianizante el gótico personal de Peyronnet, quien confesaba en la memoria del proyecto, ya criticado de antiguo⁴¹: «Cuántos y cuán repetidos estudios han sido necesarios hacer y cuánta tortura habré tenido que dar a mi imaginación para poder combinar y obtener un mediano resultado». Las obras comenzarían en 1862 y enlazan con la llegada de Gaudí a Palma, en 1901, para la reforma interior de la catedral.

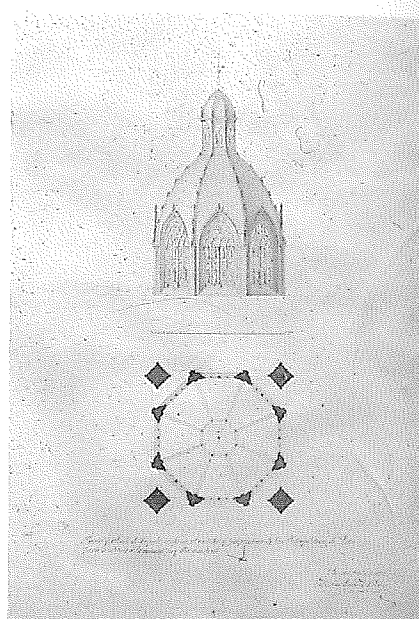
El edificio que más sufrió en su propia carne la incomprensión del bien intencionado clasicismo académico fue la catedral de León, primero entre los declarados monumentos nacionales. Este hecho, unido a los graves problemas detectados en su estructura y materiales, hicieron que le *Pulcra Leonina* sirviera para hacer sus primeras armas a varias generaciones de arquitectos restauradores que durante los siglos XIX y XX la re-



10.14



10.15



10.16

juvenecieron en exceso. El aspecto de la catedral de León debe hoy más a esta última etapa de su historia que al siglo XIII en que se construyó.

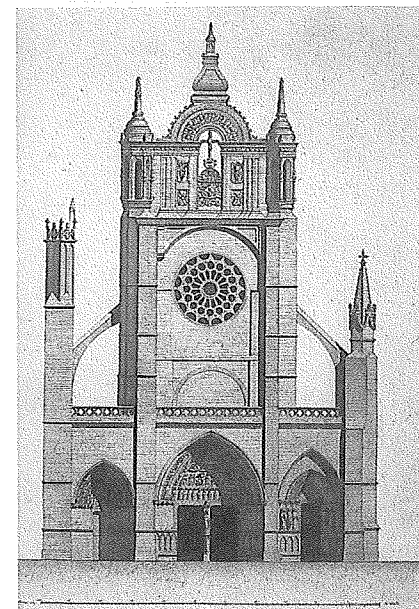
Actualmente preparo una monografía sobre la catedral y en otro lugar ya adelanté los aspectos más llamativos de esta fortísima intervención que tuvo lugar en el pasado siglo⁴², donde no sólo los arquitectos se estrenaron sino que desde los criterios a seguir hasta los problemas de financiación, contrata, intervención del Estado, responsabilidad de la Iglesia, el sentir de la opinión pública, las polémicas en la prensa diaria y revistas especializadas, el juicio de arquitectos extranjeros, la crítica de eruditos, la posición de las Academias, los Premios de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, etc., convirtieron la restauración de la catedral de León en un fenómeno catalizador que serviría de referencia obligada para cualquier planteamiento en este terreno. Digamos que fue un auténtico fenómeno por la amplitud de sus implicaciones y de allí saldría algo más ordenado el planteamiento de la restauración monumental en España. Fue nuestro Saint-Denis.

Ante los alarmantes síntomas de ruina, la Academia de San Fernando comisionó, en 1858, a Pascual y Colomer y a Díaz de Bustamante para que hicieran un reconocimiento de la catedral de León. Estos apreciaron la amenaza de ruina del crucero y del brazo sur, y tan evidente debía ser esto que a los cuatro meses de haber remitido a la Academia el correspondiente informe se hundieron algunas bóvedas al tiempo que el desplome de la fachada sur se hacía más ostensible. El obispo de León se dirigió entonces de forma angustiada al presidente de la Academia de San Fernando, que entonces era el duque de Rivas, para conseguir que el gobierno interviniera, como así lo hizo al nombrar, en mayo de 1859, a Laviña director de las obras de restauración de la catedral (figs. 10.14, 10.15 y 10.16). Sin embargo, Matías Laviña no sólo había hecho sus estudios en la Academia sino que los completó con estancia en Roma, donde llegó a publicar un trabajo de erudición clásica en el *Giornale Arcádico*⁴³. Ello explica la dificultad de partida a la hora de hacer el diag-

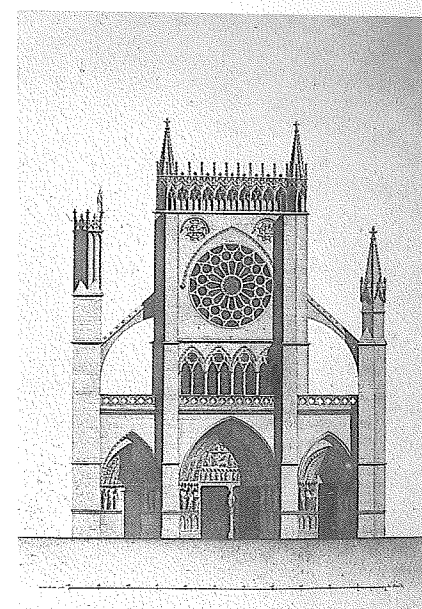
Figura 10.14. Catedral de León. Aspecto actual.

Figura 10.15. Laviña. Proyecto de cimborrio para la Catedral de León.

Figura 10.16. Laviña. Planta y alzado del cimborrio de la Catedral de León.



10.17



10.18

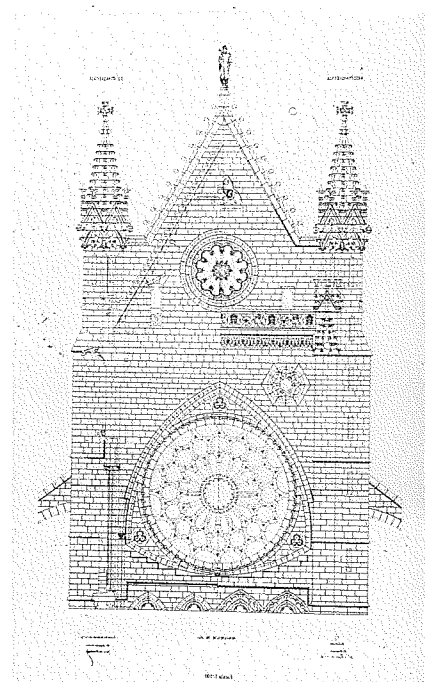
nóstico que le llevó a una situación tan comprometida como la de desmontar, para atajar el mal, todo el brazo sur del crucero, además de eliminar todos aquellos elementos que, como el cimborrio, se habían añadido el cuerpo gótico del siglo XIII. De este modo agravó el mal inicial creando nuevas descompensaciones. Todo aquel desmonte, sin criterio alguno e intentando matar la rabia matando al perro, le produjo escalofríos al gran arquitecto e historiador G. E. Street, quien en 1861, es decir, en el mismo año en que intervino Laviña, escribía este párrafo que no tiene desperdicio:

Por desdicha visité León con un año de retraso, porque llegaba igualmente a tiempo de ver la catedral despojada del brazo sur del crucero, que hubo de ser derribado para evitar que se hundiese, e iba a ser reconstruido por el arquitecto madrileño Sr. Laviña; el examen de sus planos y de la obra que llevaban hecha me hicieron sentir con mayor vehemencia el no haber llegado antes de que tal sucediese. Aun en Francia, o en Inglaterra, semejante empresa sería muy arriesgada, y suscitaría con razón la alarma de cuantos aman nuestros viejos monumentos. ¡Qué no será en España, donde se desatiende en absoluto la educación del arquitecto, siendo, por lo visto, poco entendido y estudiado el antiguo arte nacional...! Quizás no haya país donde, en lo que va de siglo, se haya hecho menos en estas materias que en España..., la idea de derribar y reconstruir todo un costado de una catedral hubiera sido muy poco grata a nadie en Inglaterra, donde pocas personas habrían dudado de que tanto el arte como la historia saldrían perdiendo mucho con semejante maniobra, aun ejecutada por el arquitecto más capaz y conservador (figs. 10.17, 10.18)⁴⁴.

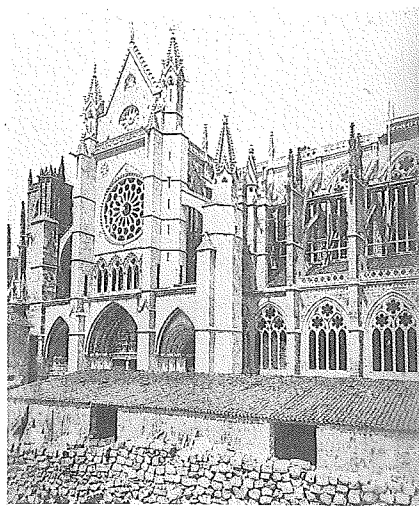
Las críticas también surgieron entre nosotros, tomando un papel muy activo Cruzada Villamil, quien desde *El Arte en España* (1863) censuró muy duramente la decisión tomada por Laviña, haciendo la propuesta de encargar o consultar con Viollet-le-Duc asunto tan grave, e indicando que ya no se trataba de hacer una restauración sino de la reconstrucción de la catedral⁴⁵. El planteamiento de Laviña encontró apoyo en otros medios locales, como *El Eco de León*, aprobando el desmonte de la fachada sur con argumentos como el de que «no tenía gran pureza de estilo»⁴⁶.

Figura 10.17. Catedral de León. Fachada sur en 1861.

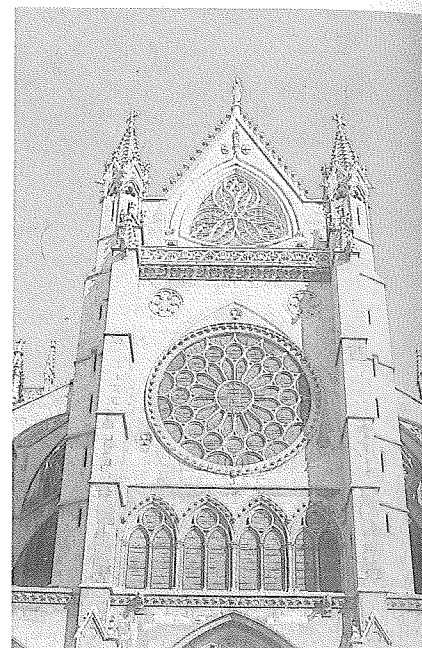
Figura 10.18. Laviña. Proyecto de reconstrucción de la fachada sur de la Catedral de León (1863).



10.19



10.20



10.21

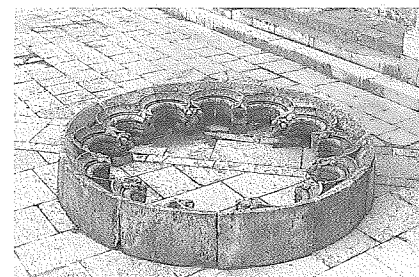
Pero aún fue más importante el apoyo moral de la Academia de San Fernando que, a petición del Ministerio de Gracia y Justicia —de quien dependía la obra dentro del capítulo de reparación de templos—, envió a Aníbal Álvarez, Peyronnet y Enríquez y Ferrer a León para informar sobre las obras. Esta comisión, tras hacer algunas observaciones al ambicioso plan de Laviña y aconsejar hacer un viaje a Châtres, consideraron injustas las críticas de Cruzada Villamil y en lo que concernía a la consulta a Viollet-le-Duc opinaron que, «a la altura a que están hoy en nuestro país los conocimientos científicos y artísticos, existen muchos arquitectos capaces de llevar a cabo la obra con tanta perfección, sin tener que recurrir al extranjero en demanda de otros, por más entendidos que sean». Es éste un buen momento para recordar toda esta primera etapa «previolletiana», si se nos permite la expresión, en la que las restauraciones dependían estrechamente de los simples criterios de oportunidad que los arquitectos aplicaban a cada caso con el único fin de conseguir unidad, pureza y tantos otros utópicos y falsos conceptos de lo que ha sido la historia de la arquitectura. En este sentido es muy elocuente la supresión, por parte de Laviña, de «todas las adiciones viciosas e impropias de su carácter original» así como el «Informe acerca de todas las obras que deberían hacerse *para devolver a la catedral a su prístino estado*».

Este criterio, en definitiva, venía a coincidir plenamente con las mencionadas Reales Ordenes de 1850 en las que se decía que había que respetar «el pensamiento primitivo acomodando las renovaciones al carácter de la fábrica, y procurando que las partes antiguas y las modernas se asemejen y parezcan de una misma época». Esta fue la mira de Laviña⁴⁷, que desde un punto de vista estrictamente formal y casi por anastilosis —si ello fuera posible— reinventó una nueva catedral, de tal modo que sus sucesores en la obra debieron de restaurar nuevamente lo ya restaurado, en un proceso infinito y vertiginoso que no se ha interrumpido hasta nuestros días. Laviña propuso nuevos modelos para zonas tan de-

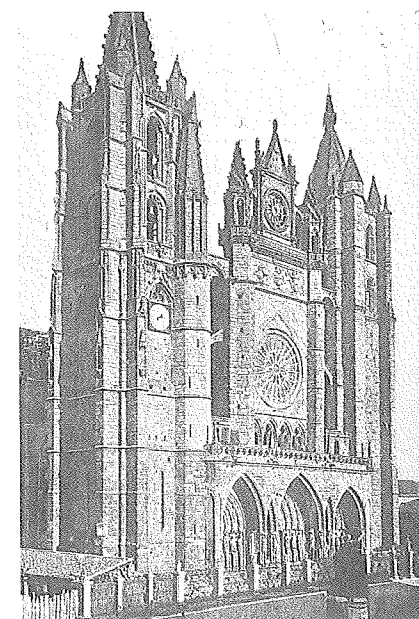
Figura 10.19. Madrazo. Proyecto de nuevo hastial sur para la Catedral de León.

Figura 10.20. Flanco sur de la Catedral de León.

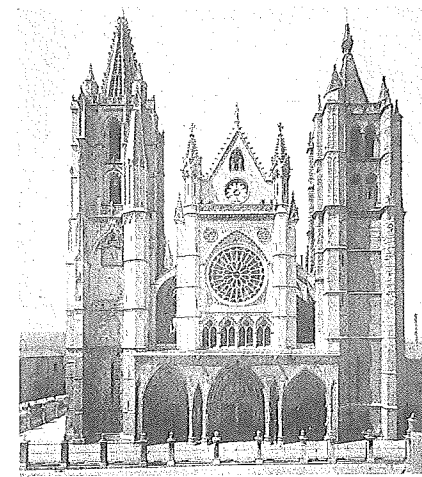
Figura 10.21. Catedral de León. Nuevo piñón de la fachada sur ejecutado en 1963.



10.22



10.23



10.24

Figura 10.22. Catedral de León. Oculo del antiguo piñón proyectado por Madrazo, ejecutado por Demetrio de los Ríos y sustituido por L. Menéndez Pidal.

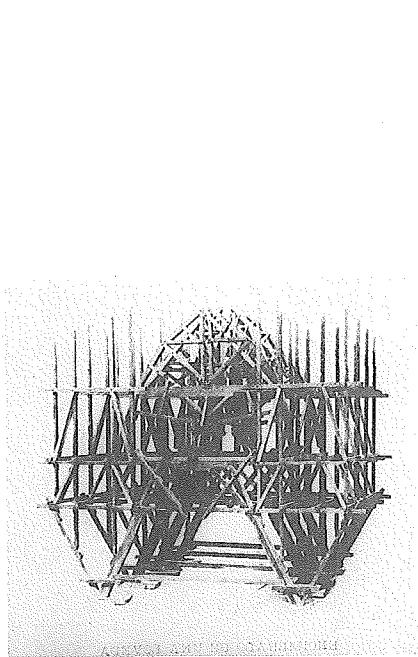
Figura 10.23. Catedral de León. Fachada principal antes de su restauración.

Figura 10.24. Catedral de León. Fachada restaurada por Demetrio de los Ríos.

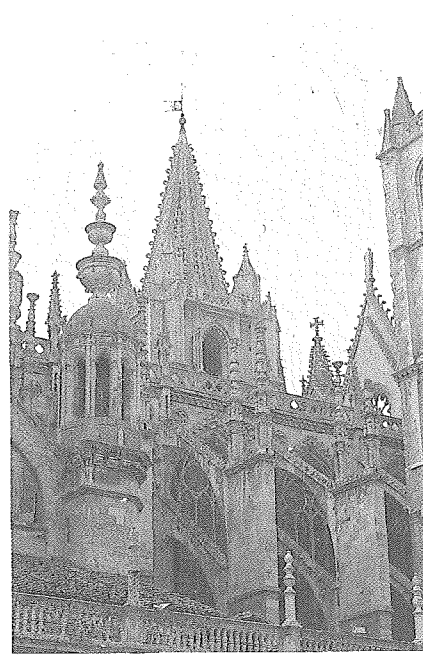
licadas como el cimborrio y la fachada, sin conocer la esencia de la arquitectura gótica, ni su funcionamiento, ni siquiera sus perfiles. En este sentido propuso un absurdo cimborrio gótico que nada tiene que ver con la experiencia ni tradición histórica de este tipo de elementos. Se ve en él la incapacidad más absoluta por parte de Laviña para diseñar un elemento neogótico que, tal y como lo concibe, era imposible en aquel siglo XIII que él pretende recuperar. En cuanto a la fachada sur, Laviña actuó por tanteo y aproximación escuchando, al tiempo, a los doctos académicos, quienes aconsejaban, por ejemplo, un «frontón muy agudo que acuse la armadura» a dos aguas, en el que se abriera «un rosetón en su centro como aligeramiento del muro, y para que sirva de ventilación a la expresada armadura».

No podemos hacer aquí la historia de la larga restauración de la catedral pero sólo, como botón de muestra, diré que este simple elemento del piñón que remata la fachada sur de la catedral, pedido a Laviña por la Academia, lo proyectaría luego Madrazo (figs. 10.19, 10.20 y 10.21), lo construiría Demetrio de los Ríos (figs. 10.22, 10.23 y 10.24), y no pareciéndole adecuado a L. Menéndez Pidal lo rediseñó en 1963, repitiendo el del hastial norte que habían restaurado, en 1959, el propio L. Menéndez Pidal y F. Pons Sorolla. ¿Qué queda aquí de la obra gótica? Del mismo modo podríamos ir recorriendo otros elementos de la catedral, donde la sustitución ha ido contribuyendo a la pérdida del edificio original. En esta línea se encontraba, al final del pasado siglo, Repullés y Vargas cuando sostenía que entre la antigüedad y la forma había que sacrificar la primera, sin darse cuenta de que con ella normalmente parece también la forma.

Volviendo de nuevo a la catedral de León observamos que el nombramiento de Juan de Madrazo para su restauración (1869), tras el fracaso de Laviña primero y de Hernández Callejo después, supone la llegada de una nueva generación de arquitectos formados en la recién creada Escuela de Arquitectura, donde su aprendizaje atendía a las inquietudes generadas por el romanticismo, y entre éstas la curiosidad y el interés



10.25



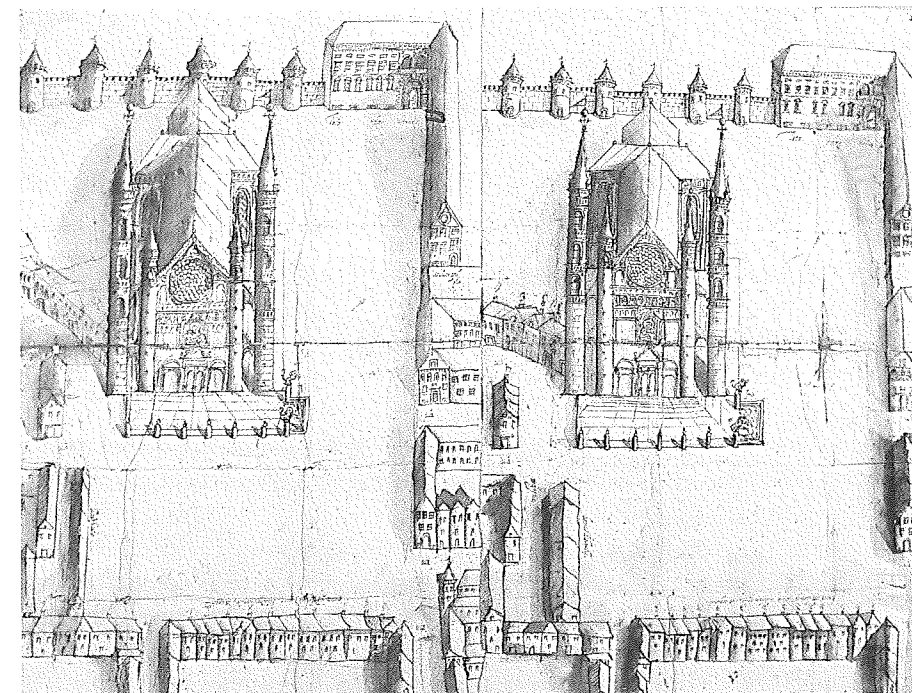
10.26



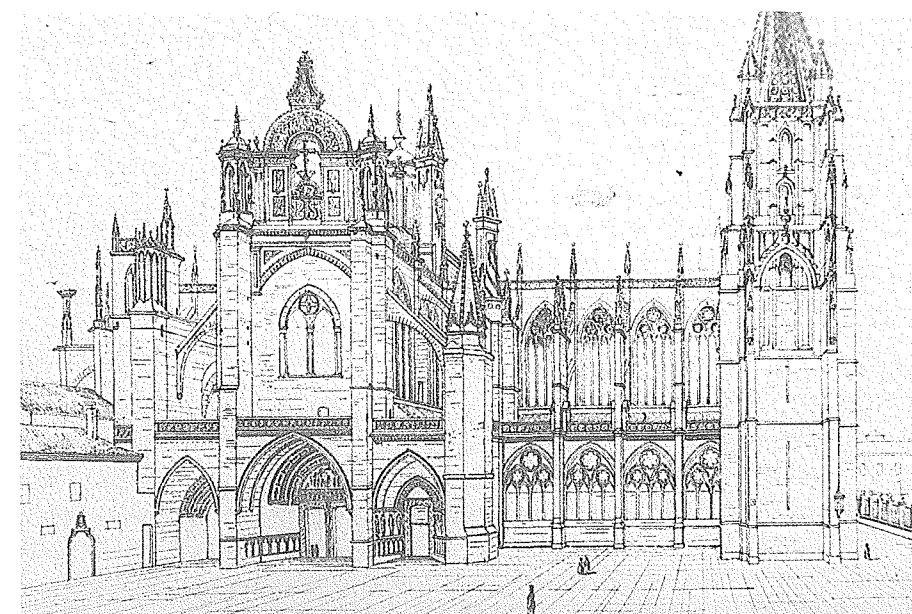
10.27

por la Edad Media. Así la arquitectura medieval fue uno de los contenidos básicos de las enseñanzas de la Escuela que conoció, al tiempo, un repliegue del mundo clásico en la forma en que antes se impartía en la Academia. En la Escuela se conocieron las teorías de Viollet-le-Duc que alcanza un reconocimiento «oficial» entre nosotros cuando, en 1868, la Academia de Bellas Artes de San Fernando nombra miembro honorario al arquitecto francés. Al año siguiente se designa a Madrazo para restaurar León, apuntando algún autor que en ello pudo intervenir el propio Viollet. El nuevo proyecto de Madrazo para León fue aprobado unánimemente por la Academia que lo encontraba «conforme a la doctrina sentada por Viollet-le-Duc»⁴⁸. A partir de este momento tanto Madrazo, como Amador de los Ríos, Juan Bautista Lázaro y cuantos intervinieron en la catedral convirtieron esta construcción en un modelo a «mejorar» hasta alcanzar la catedral ideal, la catedral soñada. Dudo mucho que exista otro monumento de esta entidad en Europa que haya sido tan pacíficamente destruido por sus restauradores, incluyendo el sacrificio de su entorno ya criticado por Torres Balbás⁴⁹ y que aún sigue siendo, en 1986, tentación para muchos en relación con otros monumentos análogos⁵⁰. Produce escalofríos sólo el hecho de pensar que lo ocurrido en León pudiera darse en Burgos —que ya sufrió a Lampérez— o en Toledo, donde a pesar de los Ponz, Llaguno y otros se siguió conservando el Transparente de Tomé y encargando a Ignacio Haan la Puerta Llana o el neoclásico monumento de Semana Santa, conviviendo todo en el cuerpo gótico de la catedral, de la que Blasco Ibáñez quiso hacer a lo Víctor Hugo, su *Notre-Dame de París* (figs. 10.25, 10.26, 10.27, 10.28, 10.29 y 10.30).

Entre los más fervientes seguidores de los métodos de Viollet-le-Duc se encuentra Elías Rogent, *alma mater* de la restauración en Cataluña. Rogent, formado en la Lonja de Barcelona, vino a Madrid para obtener el título de arquitecto (1848) en la nueva escuela. El propio Rogent declara que cuando estudiaba en «La Casa Lonja, las corrientes dominantes en aquel entonces en la ciudad condal eran contrarias al verdadero arte



10.28



10.29



10.30

Figura 10.25. Madrazo. Cimbra para el apeo de las bóvedas de la Catedral de León.

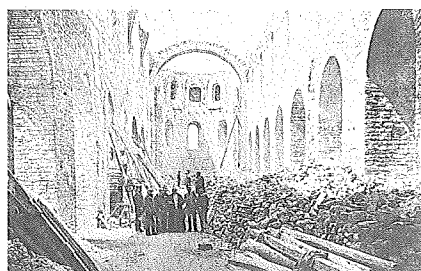
Figura 10.26. Catedral de León. Flanco norte conservando las adiciones renacentistas.

Figura 10.27. Catedral de León. Flanco sur en el que se han eliminado los elementos renacentistas.

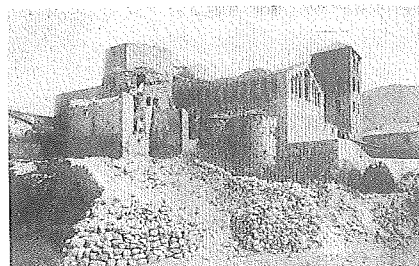
Figura 10.28. Catedral de León. Dos vistas de la catedral con modificaciones de su entorno. Dibujo del siglo XVI.

Figura 10.29. Avrial. Costado sur de la Catedral de León en 1845.

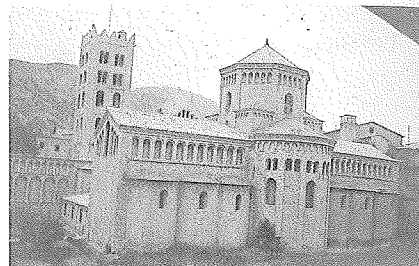
Figura 10.30. Obras de derribo (1910) de las edificaciones del siglo XIII, entre la catedral y palacio episcopal.



10.31



10.32



cristiano»⁵¹, corrientes que posiblemente eran en Madrid algo más templadas, y a las que el arquitecto catalán dio pronto la espalda por sentirse atraído hacia la arquitectura medieval⁵². A nuestro juicio Rogent es un prototipo muy característico de arquitecto romántico, tanto en su obra nueva como en las actuaciones suyas como restaurador. Así lo dejan ver sus intervenciones en la consolidación del claustro de San Cugat del Vallés (1852), en la auténtica salvación del claustro de Montserrat (1854), pero muy especialmente en la reconstrucción de Santa María de Ripoll (figs. 10.31 y 10.32 bis). En este monumento singular se daban cita arcanas voces de matiz político-religioso que prestaron un aliento muy característico al empeño de su restauración:

Si es digno y patriótico que los leoneses y castellanos enaltezcan el Santuario de Covadonga, y los aragoneses el de San Juan de la Peña, como punto de partida de sus primitivas nacionalidades, lógico es que los catalanes veamos en Santa María de Ripoll (fig. 10.32) una de las fuentes más puras de la monarquía española. En este concepto, pues, entendemos que la restauración del monumento corresponde en primer lugar a los hijos del Principado como directamente interesados. Incumbe también a la antigua Corona de Aragón como sucesora espléndida de la primitiva nacionalidad catalana; creemos, además, que es cuestión de honra nacional y que deben prohibirla los diversos reinos que integran la Monarquía. Por último, es evidente que la Iglesia española, representada por sus ministros, debe tomar parte directa en tan notable empresa, porque sus santos dogmas, tanto o más que las armas materiales, fueron los arietes que derrumbaron los alcázares mahometanos, elevando la enseña de la cruz en los alminares granadinos⁵³.

Rogent había recibido el encargo del proyecto de restauración de Ripoll, en 1865, pero por distintas razones no se llevó a efecto «y quedaron fuera de servicio los planos». En 1886 cobró nueva fuerza la idea de recuperar definitivamente aquel conjunto ruinoso y Rogent volvió a encargarse de la obra de la que dejó escrito un interesante y sincero informe, lo cual, además de ser poco común, permite adentrarnos en los criterios manejados por el arquitecto. Hemos afirmado anteriormente que Rogent era un seguidor de Viollet pero dudo que él mismo se considerara así, ya que intenta alinearse con la arqueología más que con el *Dictionnaire raisonné*. Rogent propone en definitiva un «criterio artístico arqueológico» y se pregunta si «¿es preciso conocer los monumentos mencionados... para que la restauración no esté basada en teorías racionalistas o sea hija de la fantasía del artista?». Interpreto que don Elías entendía como racionalistas los criterios de Viollet y como «fantasía» la ausencia de límites, es decir, la restauración como disciplina rígida y la restauración como proceso de libre creación. Entre ésta y aquella existía una tercera vía que él califica de método artístico arqueológico en

Figura 10.31. Interior de Santa María de Ripoll (Gerona).

Figura 10.32. Monasterio de Ripoll (Gerona) antes de iniciar las obras.

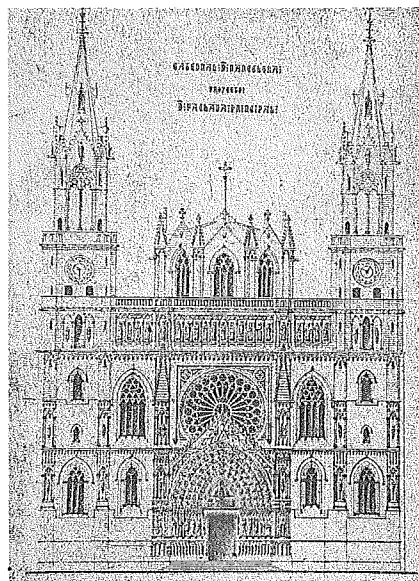
Figura 10.32 bis Monasterio de Ripoll (Gerona) restaurado.

la que mezclaba elementos de ambas, esto es, una actitud finalmente ecléctica. Dicho eclecticismo estaba explicado por las obras utilizadas por Rogent quien manejó como «guías a Caveda, Batissier, Daniel Ramée, Tomás Hope, De Caumont, los *Monumentos arquitectónicos de España*, el *Diccionario* de Viollet-le-Duc, los *Monumentos antiguos y modernos* de Gailhabaud y *La arquitectura de los siglos V al XVIII* del mismo autor, aparte de algunas biografías que, ni siquiera por referencia, mencionaban nuestros monumentos». No obstante, a mi juicio, Viollet predominó sobre los demás autores en el ánimo de Rogent, pues si el arquitecto francés en su *Diccionario* escribe que «Chaque province possède un style qui lui appartient, une école dont il faut connaître les principes...»⁵⁴, Rogent, quien confiesa que «la idea de buscar la fuentes de la restauración era mi eterna pesadilla», acaba aprendiendo a leer «las páginas de piedra escritas en lenguaje ideográfico, en los flancos y las cumbres de las montañas catalanas, en las cuencas de la Ter, Fluviá, Llobregat y Cardener y en los pintorescos valles de la región noreste del Principado, levantando acta de los edificios religiosos que conservamos de los siglos X y XI...». Estos le proporcionaron la referencia arquitectónica que Rogent buscaba: «La obra que falte en Ripoll se hallará en los valles de Conflent o Pla de Bajes, en las orillas de Galligans o del Ritort, en Helna o en Tarrasa, pudiendo afirmar que los exmonasterios de San Miguel de Cuxá, San Martín de Canigó, San Pere de Roda y San Llorens del Munt y la iglesia parroquial de San Jaume de Fontiyá guardan entallados en sus piedras los planos de la restauración, debiendo el arquitecto de hoy sólo ordenarlos y compilarlos». Este criterio le permitió completar las torres, cabecera, cimborrio, naves, bóvedas, etc., en un proceso que cuidó las texturas y el color de los materiales y paramentos, para acabar siendo al final, en palabras de Rogent, «una reconstrucción más que una restauración, aun cuando las líneas, perfiles y detalles sigan los caracteres propios del siglo a que nos trasladamos, habrá siempre algo que manifestará que las obras se han realizado en el último tercio del presente siglo».

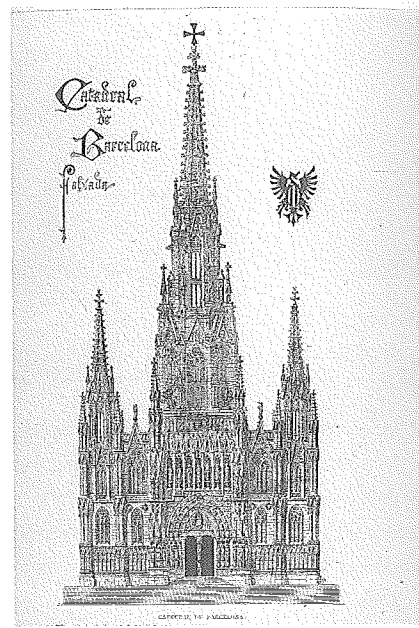
Es de agradecer la sincera confesión de Rogent que nos evita el tener que señalarlo nosotros. Ripoll, cuyas impresionantes ruinas aparecen en las fotografías tomadas por él y sus colaboradores, es una ardorosa reconstrucción historicista y ecléctica que tiene, frente a otras restauraciones contemporáneas, el «mérito» de hablar una lengua vernácula. En realidad Rogent acabó creando un neo-románico catalán que se convirtió en «estilo» posible para otros edificios, dando buena fe de ello la propia estación de ferrocarril de Ripoll. El caso de Santa María de Ripoll ha quedado para siempre como ejemplo de intervención excesiva, en detrimento de la historia, criticada ya de antiguo en los propios medios catalanes. Así, en 1936, Josep Gudiol escribía:

Admiradores de los super-restauradores franceses, torturaron los monumentos con injertos sacados de las fuentes literarias de todo el mundo, y sin apreciar la sobriedad sublime del estilo catalán, lo vestían con una casaca teatral llena de efectos escenográficos. Cada edificio restaurado, cambiaba la personalidad propia por la de su restaurador. Ripoll, entre otros, fue víctima de la pasión romántica cargada de buena fe. Academias, Universidades y Escuela de Arquitectura, satisfechas de la obra realizada, convirtieron los ensayos entusiastas de unos cuantos investigadores-restauradores-poetas, en un sistema definitivo⁵⁵.

Entre otros muchos casos significativos que encontramos en Cataluña, desearía resaltar por su excepcionalidad la génesis «de la fachada de la



10.33



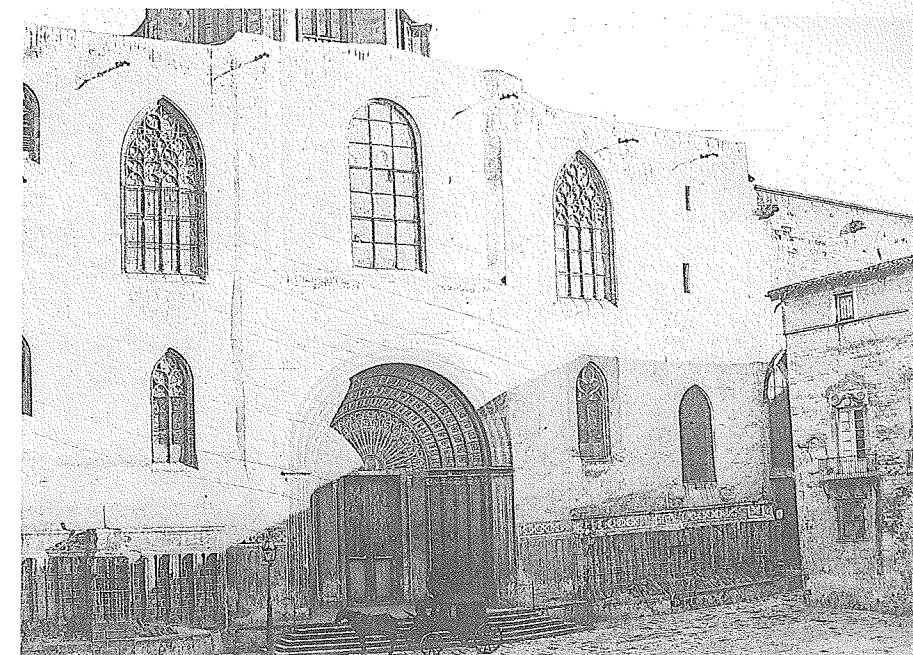
10.34

catedral de Barcelona. Sin embargo, para entenderla en su contexto hay que tener en cuenta varias cuestiones. En primer lugar la corriente europea que a lo largo del siglo XIX ve terminar muchos de sus más importantes edificios medievales, desde la catedral de Colonia hasta la catedral de Florencia, que, con frecuencia, habían dejado sin terminar el plano de la fachada. En segundo término, decir que a raíz del Concilio Vaticano I Europa toda vive un período de fervoroso y combativo neocatolicismo que tendrá su manifestación externa más espectacular en la construcción de nuevas catedrales y santuarios, así como en la restauración o terminación enfática de viejos edificios con imponentes fachadas. Este es, a mi juicio, el caso de la fachada barcelonesa. El resultado final del proyecto es una muestra arquetípica del monumentalismo neocatólico tan común bajo la Restauración alfonsina. Entre la actitud controlada de Rogent en Ripoll y el exceso de Mestres (fig. 10.33) y Font en Barcelona media no sólo el distinto temperamento de sus autores, sino el clima en que éstos se mueven. Lo verdaderamente curioso en la fachada de la catedral fue su proceso de crecimiento hasta alcanzar una imagen con suficiente porte. Lamentablemente ésta no supo armonizar con la fábrica antigua y la fachada ha quedado como una escenografía urbana más comprometida con la plaza que domina que con el organismo arquitectónico al que pertenece.

La intervención en la catedral de Barcelona da entrada a situaciones no comentadas anteriormente, pues se trataba de dotar al templo de una fachada y terminar un cimborrio cuya construcción se interrumpió en el siglo XV. Sin embargo, la historia interna de este proceso es de una complejidad extrema⁵⁶ en el que, de nuevo, se mezclan actitudes ideológicas, artísticas, literarias, religiosas, económicas, corporativas, etc., que hicieron de esta restauración-reconstrucción-intervención un episodio muy sustancioso dentro de la cuestión que aquí abordamos. A pesar de ser obra nueva tiene tres engarces que obligan a considerarla en estas páginas. Por un lado, se trata de dotar de una fachada a un edificio medieval que contaba, en su anodino plano, con elementos góticos del siglo XV como los ventanales de delicada tracería y el arranque interrup-

Figura 10.33. J. O. Mestres. Segundo proyecto de restauración de la fachada de la Catedral de Barcelona.

Figura 10.34. Martorell. Proyecto para la fachada de la Catedral de Barcelona.

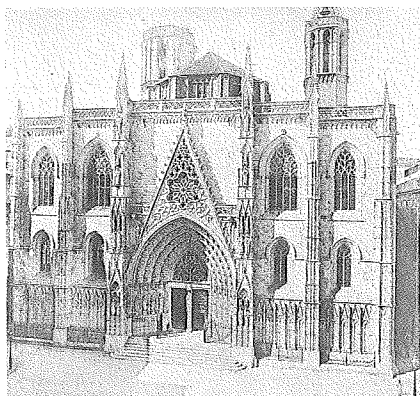


10.35

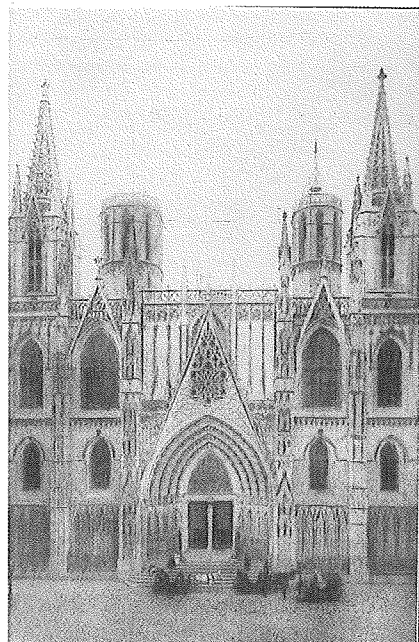
pido de la fachada. De otra parte, existía un dibujo original del maestro francés Carlí, de comienzos del siglo XV, con la traza de la que podría ser portada principal. Finalmente restaba inconcluso el muñón de un cimborrio del siglo XV cuyo remate desconocemos. Con estas premisas sólo cabían dos actitudes, o bien se tenían en cuenta aquellos vestigios reales, elaborando un proyecto que los conservara, o bien se olvidaban y se hacía un proyecto independiente que permitiera de una vez por todas la fachada ideal. Con el primer criterio actuó Mestres y de acuerdo con el segundo elaboró su proyecto Martorell (fig. 10.34). La obra se inició siguiendo a Mestres pero terminó pareciéndose a Martorell a lo largo de más de medio siglo de proyectos, discusiones y obras (fig. 10.35).

Hubo una primera fase meramente compositiva en la que, entre 1860 y 1882, Mestres preparó cuatro proyectos a través de los cuales el plano de la fachada se mantenía en una línea más o menos igual, según diera entrada o no al dibujo de Carlí, pero en los que varía el remate de la fachada y muy especialmente la consideración del cimborrio que, a mi juicio, siempre temió, con loable prudencia. Los proyectos de Mestres siempre aparecen, a mi juicio, tímidos y faltos de nervio, por lo que no es de extrañar que encontraran fuerte oposición tanto ante la opinión pública como en los medios profesionales. La oposición a Mestres se hizo aún más dura cuando hombres como Gaudí, Doménech y Muntaner, Güell y, en definitiva, el grupo de «La Renaixensa», apoyaron el proyecto que Juan Martorell había preparado en 1880. Dicho proyecto, primorosamente redibujado por Gaudí, desconocía los mencionados vestigios y en una romántica, libérrima y monumental interpretación de lo que es, o puede ser, la fachada de una catedral, creó una gran máquina hipergótica de extraordinario efecto. Sin duda hay más talento en ella que en el titubeante proyecto de Mestres, pero desconfío de lo que hubiera llegado a ser en su realización. Pienso que el proyecto de Martorell debe más a su condición de «arquitectura dibujada» que al de construida. Nada digamos del coste que esta obra supondría, lo cual pudo pesar también en el ánimo siempre generoso de su financiero don Manuel Girona,

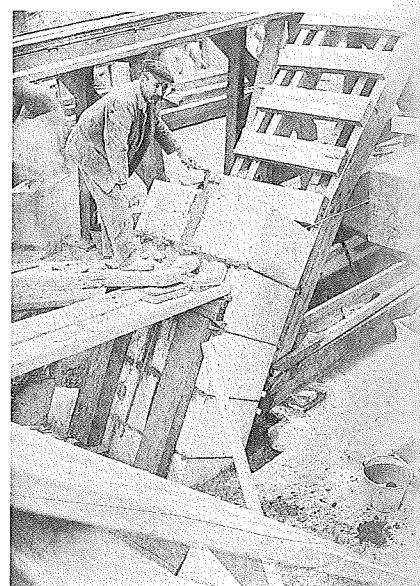
Figura 10.35. Fachada de la Catedral de Barcelona antes de iniciarse las obras.



10.36



10.37



10.38

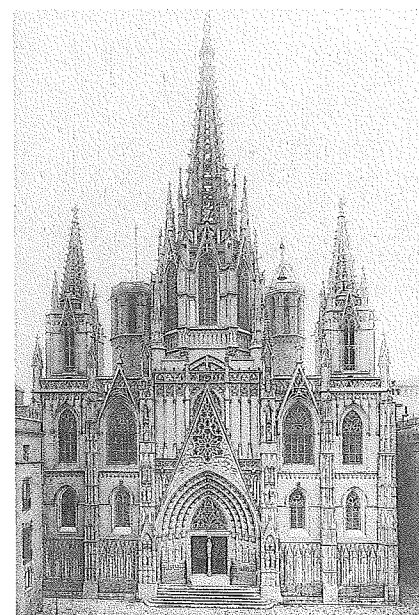
que apoyó siempre a Mestres con quien le unía una vieja amistad, precisamente en función de la arquitectura. Que Gaudí y Güell, por el contrario, apoyaran el mayor talento de Martorell tampoco debe extrañar, entre otras razones por expresar los tres, de manera cumplida, aquella nueva visión de creciente escala que se pretendía introducir en la arquitectura religiosa de la ciudad, muy característica de un determinado sector del catolicismo burgués (figs. 10.36, 10.37 y 10.38).

Tras un curioso «concurso» de proyectos en 1882, en el que se expusieron las ideas de Girona y los proyectos de Martorell y Mestres, colaborando con este último Augusto Font, después de la intervención de un «jurado» compuesto por Rogent, Torrás y Artigas, los tres arquitectos y profesores de la Escuela de Barcelona, consultadas las Academias, intervenido el cabildo catedralicio, etc., se aprobó definitivamente el proyecto de Mestres, en 1887. Este «tomó por base para el proyecto de fachada el dibujo que se conservaba en el Archivo para la puerta principal, la que en otro tiempo había empezado a construirse. No pudo aprovecharse el trozo existente por estar la piedra gastada; pero se utilizaron los cimientos, y así en los machones, terminados en pináculos, como en los ventanales se procuró, en lo posible, acomodarse a dicho dibujo»⁵⁷. Este fue, en realidad, un pretexto histórico para un proyecto inventado que se quiso «catalanizar» cortando en horizontal la terminación de la fachada, como Mestres había visto en otros templos barceloneses como Santa María del Mar o Santa María del Pino, en una línea distinta a la de Madrazo y sus agudos piñones para las fachadas de la catedral de León. Esta primera parte se hizo entre 1887 y 1890, pero no incluía el cimborrio cuyo testimonio original Mestres quiso respetar, según se ve en viejas fotografías. La segunda campaña de obras (1896-1898) dio un paso más al ejecutar, en parte, el ambicioso proyecto de Augusto Font que algo llevó de la idea de Martorell sobre la fachada. Se hicieron las torres de los extremos y se enriquecieron las superficies del paramento general, al tiempo que se realizaron los ventanales altos con ricos gabletes, todo en el intento de fijar acentos verticales que contrarrestaran la

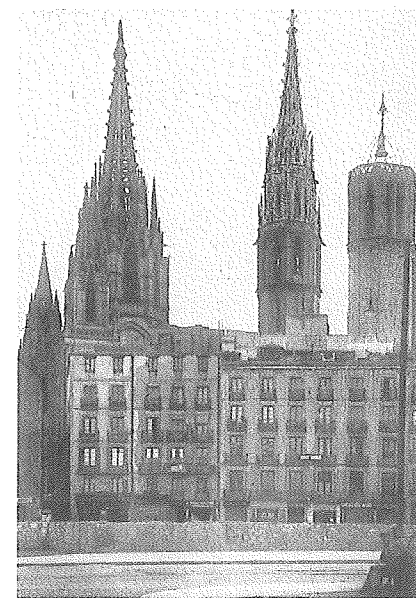
Figura 10.36. Primera fase de las obras de restauración de la Catedral de Barcelona.

Figura 10.37. Catedral de Barcelona. Adición y modificaciones en la fachada de Mestres, ejecutadas por Font.

Figura 10.38. Catedral de Barcelona. Construcción de los nuevos arcos torales para aguantar el crucero.



10.39



10.40

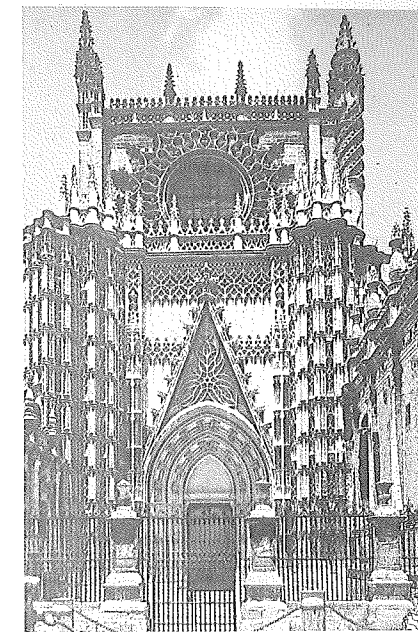


Figura 10.39. Aspecto actual de la Catedral de Barcelona con el nuevo cimborrio y aguja.

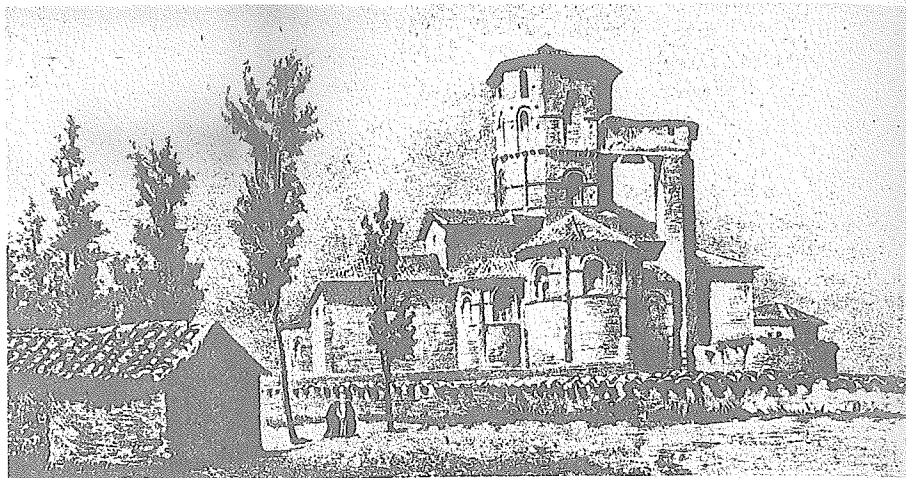
Figura 10.40. Rubió y Bellver. Propuesta de nuevas flechas sobre las viejas torres.

Figura 10.40.bis. Fernández Casanova. Fachada de San Cristóbal o del Príncipe de la Catedral de Sevilla.

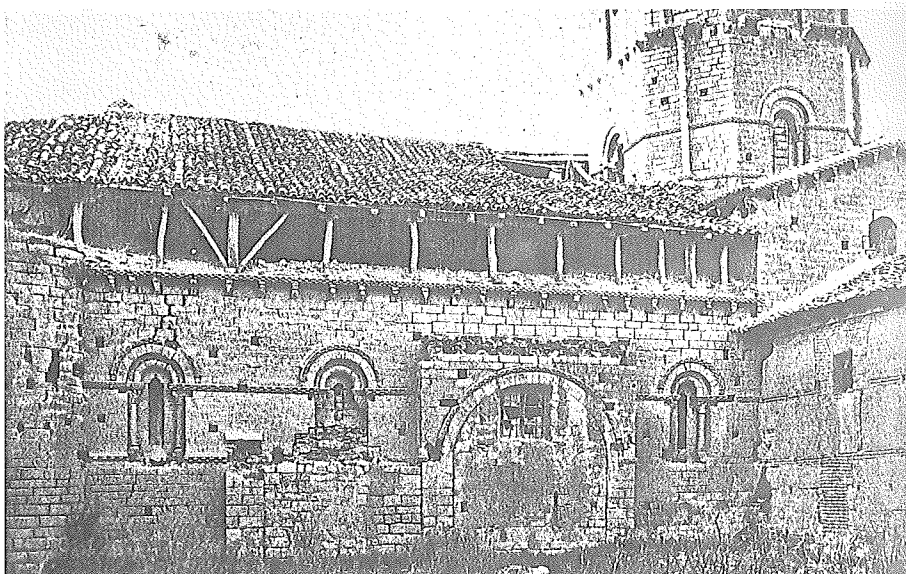
mortecina imagen estática de la fachada. Todos estos elementos «eran una idea nueva, una obra añadida que no figuraba ni en el plano del Sr. Mestres ni en el dibujo de archivo...». Finalmente, entre 1906 y 1912, se hizo el espectacular cimborrio, después de las correcciones técnicas, que no artísticas, que propuso la Academia de San Fernando (figs. 10.39 y 10.40).

El espíritu de Viollet latía bajo el proyecto de Font quien afirma que nada tenía «que inventar ni proyectar para seguir la construcción del nuevo cimborrio, por cuanto la parte construida ofrece completa semejanza, molduraje y disposición de contrafuertes con los elementos análogos de los claustros, en los que se inspira, por lo tanto, para componer y completar el nuevo cimborrio. Pero al comparar la masa resultante éste con la fachada recién construida, parece... que no quedan cumplidas las reglas de proporción dadas por Viollet-le-Duc...». Para resolverlo Font no duda en desmontar el cimborrio original, alzarlo sobre unos nuevos arcos de mayor flecha, e incluir aquel testimonio auténticamente gótico en un aparatoso lucernario que termina en una aguja calada para proporcionarla según el sistema del autor francés. Sin embargo, pienso que el resultado nada tiene que ver con Viollet, y sí, en cambio, mucho con el espíritu delirante y visionario que en 1927 todavía contagiaba, entre otros, a Joan Rubió y Bellver⁵⁸. A mi juicio el error de Font fue proyectar sobre este gótico barcelonés unos remates de estirpe germánica muy difícil de conciliar con la realidad física de la catedral. Para apreciar en su contexto este goticismo febril y creciente, no puede olvidarse que la catedral se encuentra en el corazón de un barrio que será gótico y neogótico, donde obras de calidad extrema conviven con imitaciones, traslados y excesivas restauraciones, para desorientación de propios y extraños⁵⁹.

Con esta última obra del cimborrio barcelonés nos adentramos ya en el siglo XX, pero no queríamos dejar de significar que la restauración de este «gótico católico» tiene su contrapartida en el neogótico de la catedral de Madrid, cuyo proyecto definitivo del marqués de Cubas tiene la



10.41



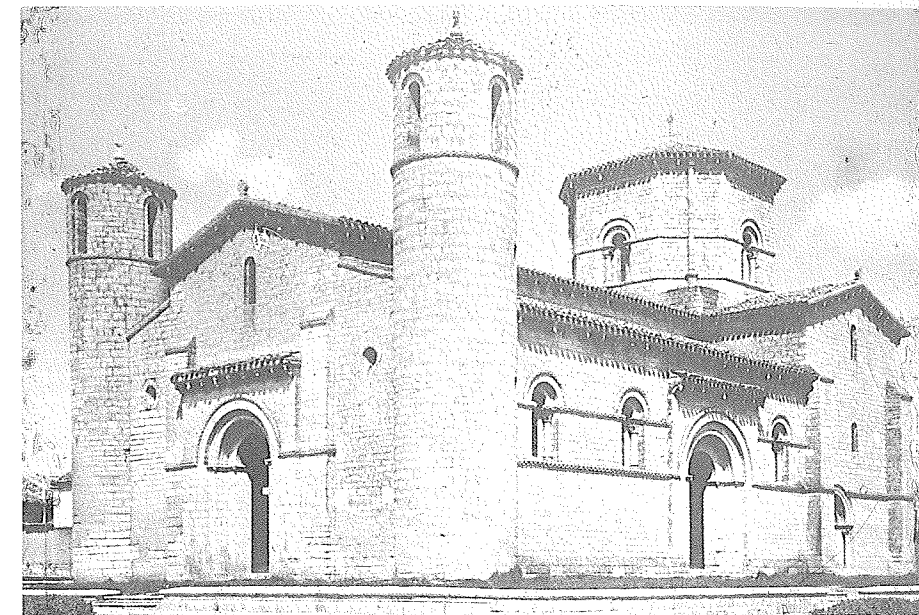
10.42

misma fecha que el de la Sagrada Familia de Barcelona (1881). Son los años en los que se construye la que será catedral de San Sebastián (1888-1897), se comienza la basílica teresiana de Alba de Tormes (1898) y se prepara el proyecto de la catedral de Vitoria cuya primera piedra se pone en 1908. Es decir, más allá del contexto barcelonés, la «cuestión gótica» es una realidad generalizada que todavía permitió completar obras inacabadas, como la catedral de Sevilla en tres de sus fachadas (fig. 10.40 bis)⁶⁰, o bien seguir sirviendo de modelo en nuestras escuelas de arquitectura, como el proyecto de Panteón Real de Vega y March⁶¹.

De lo dicho hasta aquí pudiera pensarse que tan sólo fue la arquitectura gótica objeto de esta atención restauradora, cuando en realidad afectó por igual a toda la arquitectura, si bien es cierto que se actuó en mayor medida sobre lo medieval. Dentro del mundo románico contamos con la dolorosa experiencia de San Martín de Frómista (Palencia), joya que fue de nuestra arquitectura del siglo XII en el Camino de Santiago, para pasar a ser una simple «maqueta» inexpresiva de lo que en el siglo XIX algunos pensaban que podía ser la arquitectura románica. Todavía no llego a entender cómo se sigue incluyendo este edificio en los manuales de historia del arte como obra representativa de la arquitectura románica. Basta con hacer la comparación del estado actual de esta iglesia

Figura 10.41. Parcerisa. Conjunto de San Martín de Frómista (Palencia).

Figura 10.42. San Martín de Frómista (Palencia). Fachada sur antes de la restauración.



10.43

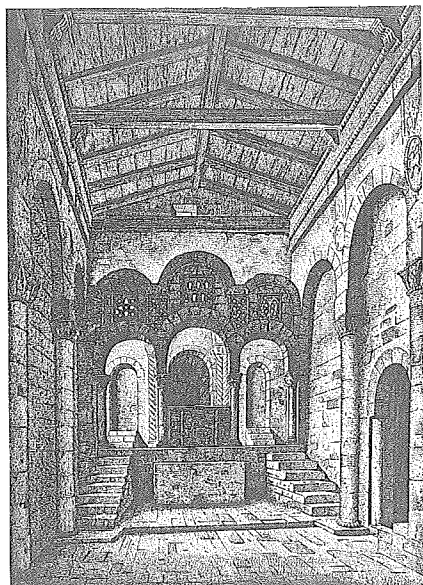
con viejas estampas y grabados (figs. 10.41 y 10.42), para medir cuánto se ha perdido tras la intervención de Manuel Aníbal Álvarez (1900-1904) (fig. 10.43). «Esta iglesia lleva sobre sí una restauración tan demasiado a fondo, que parece toda nueva, y de hecho hay partes a gusto del restaurador, lo que obliga a cierta desconfianza...». Estas son palabras de Gómez Moreno, quien resume la acción llevada a cabo en Frómista:

Se desmontó y rehizo desde sus cimientos toda la iglesia, excepto la nave lateral de hacia el norte con su torrecillas, reponiendo en su sitio antiguo los elementos estructurales. Es nuevo el hastial de poniente, en su tramo medial íntegro, donde no parece seguro que hubiese puerta; lo son, asimismo, el cuerpo alto de la torrecilla de hacia el SO., las arquivoltas interiores y tejado de la portada meridional, que además fue remetida; dos contrafuertes a la cabeza del crucero, y el subir hasta lo alto los otros dos; el hastial íntegro del mismo, hacia el N., donde entestaba una capilla gótica, y todas las ventanas del meridional, donde hay una portadilla que no es primitiva. Fueron renovados hasta 86 modillones, muchos trozos de cornisa, 11 capiteles, 46 basas y 12 cimacios, copiando y completando lo antiguo con más o menos acierto. En cambio se suprimieron otros dos contrafuertes, en las naves laterales, cuya existencia se acredita por fotografías antiguas, y el plano, trazado por el restaurador mismo...⁶².

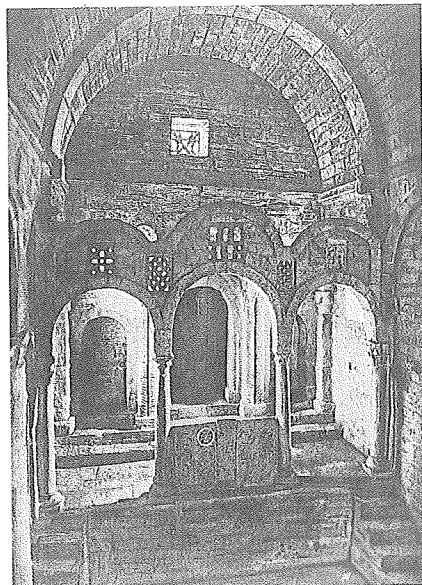
Después de esta descripción no es necesario comentar nada más. Hoy el visitante que llega a Frómista se encuentra con un edificio muerto que por todos lados evidencia su condición de neorrománico, donde la letra «R» señala los elementos nuevos y donde los sillares aún llevan los números que en su día se les asignó para la censurable operación de desmonte en la que el edificio románico dejó de existir. Siendo consciente de que esto es muy subjetivo, pienso, sin embargo, que San Martín ha perdido el alma y que en su interior resulta imposible sentir esa impresión que es capaz de suscitar la verdadera arquitectura del pasado.

Manuel Aníbal Álvarez restauró otros monumentos en la provincia de Palencia, como San Juan de Baños, iglesia visigoda a la que añadió, por ejemplo, una gratuita espadaña, que todavía sigue despistando a muchos. Sin embargo, no dañó, ni alteró, ni añadió elementos más delicados como ocurrió en otras iglesias prerrománicas españolas, sea el caso

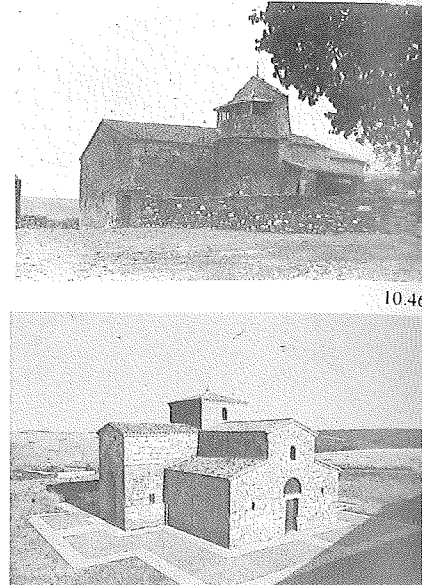
Figura 10.43. Manuel Aníbal Álvarez. San Martín de Frómista (Palencia).



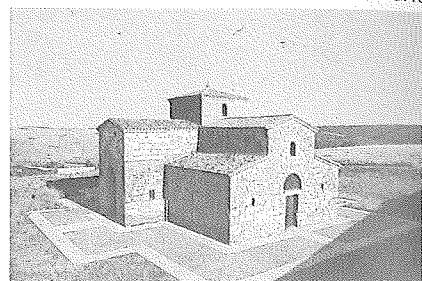
10.44



10.45



10.46



10.47

del abovedamiento de Santa Cristina de Lena (fig. 10.44), sustituyendo una sencilla cubierta de madera, ejecutada por Lázaro (fig. 10.45)⁶³, la intervención de Urioste en Santa María de Lebeña⁶⁴, en Santander, etc. Algunas de nuestras más preciadas e interesantes iglesias prerrománicas, como es el caso de San Pedro de la Nave (Zamora), sufrieron en épocas más recientes fortísimas intervenciones. Todos admirábamos al gran arquitecto que fue Alejandro Ferrant, pero sinceramente creo que resulta excesiva su intervención en aquella iglesia visigoda que hizo falta trasladar en 1930 para que no quedara anegada en el río Esla como consecuencia de la construcción de la presa de los Saltos del Duero. Me cuesta escribir esto porque no sólo estimo que la actividad como restaurador de Ferrant es una de las más acertadas que en nuestro país se han dado, sino porque además contó con la garantía de un gran arqueólogo e historiador, como lo fue Gómez-Moreno, quien elogia la intervención de Ferrant en San Pedro de la Nave, donde si bien el edificio «se conservaba íntegro», estaba, sin embargo, «envilecido». Después de la delicada operación de traslado, aquél quedó «remozado» pudiendo gozarse de él «sin engañosas novedades»⁶⁵. El propio Torres Balbás, siempre tan crítico, cita como ejemplo «la reconstrucción de algunas de las bóvedas de San Pedro de la Nave», completándose en ladrillo aquellas partes que faltaban⁶⁶. Finalmente Schlunk, uno de los máximos especialistas en arquitectura altomedieval, sostiene que el traslado se hizo «felizmente, numerando piedra por piedra, sin que hubiera menguado su carácter ni su aspecto antiguo»⁶⁷, pasando seguidamente a hacer su descripción y estudio, como si todo fuera antiguo. Yo me limitaré a mostrar las fotografías de ayer y de hoy, dejando al lector sacar su propia conclusión (figs. 10.46 y 10.47).

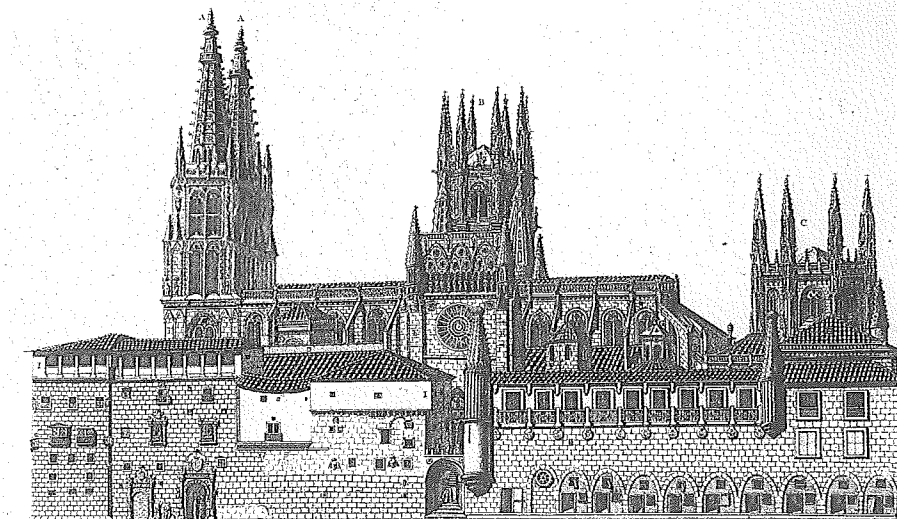
Cuando se produce el traslado de San Pedro de la Nave, los criterios de restauración en España se habían polarizado en torno a dos posturas irreconciliables que, en el fondo, eran herencia de la tradición del siglo XIX, con la diferencia de que entonces se hacían de un modo intuitivo, mientras que ahora se trataba de auténticas escuelas y su quehacer era absolutamente consciente. Estas actitudes, frontalmente encontra-

Figura 10.44. Santa Cristina de Lena (Asturias). Interior con su antigua cubierta.

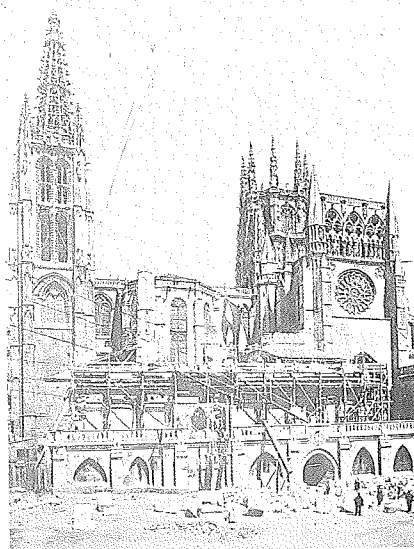
Figura 10.45. Lázaro: Nuevo abovedamiento de Santa Cristina de Lena (Asturias).

Figura 10.46. San Pedro de la Nave (Zamora). Aspecto de la iglesia anterior a su desmonte y traslado.

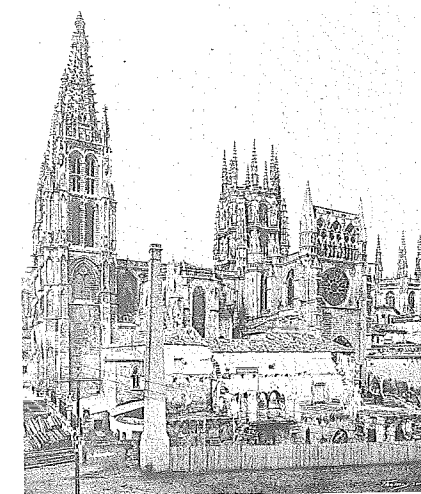
Figura 10.47. San Pedro de la Nave (Zamora). Nuevo emplazamiento de la iglesia restaurada.



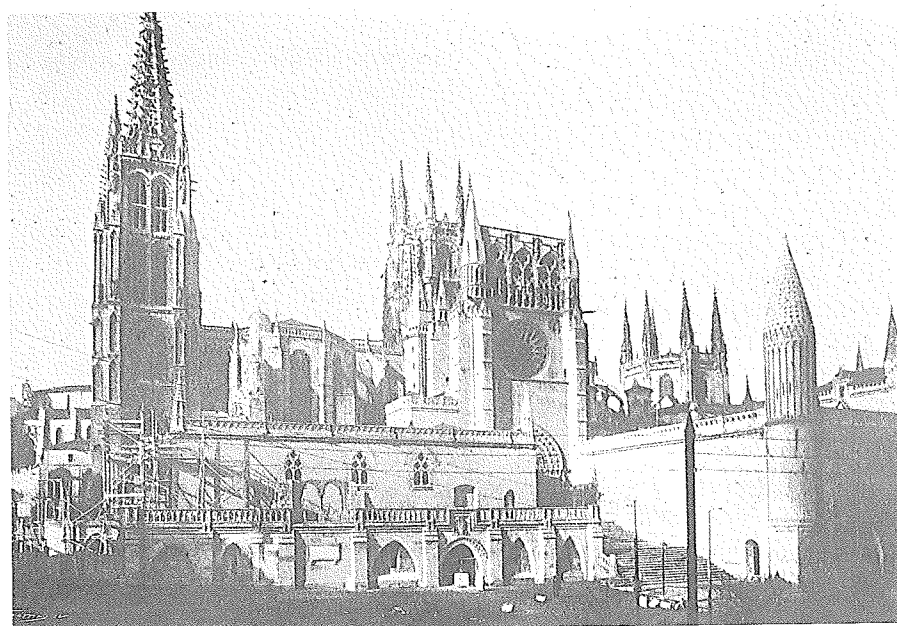
10.48



10.49



10.50



10.51

Figura 10.48. Catedral de Burgos. Flanco sur con el palacio episcopal y demás edificaciones suprimidas por Lampérez.

Figura 10.49. Catedral de Burgos. Obras de demolición del Palacio Episcopal.

Figura 10.50. Catedral de Burgos. Construcción de la obra nueva.

Figura 10.51. Catedral de Burgos. Resultado final de la operación de Lampérez.

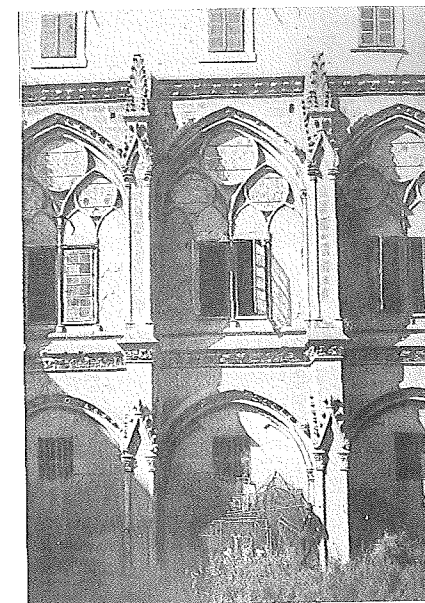
das, se autodenominaban restauradora y antirrestauradora, en definitiva Viollet-le-Duc y Ruskin, con los matices propios de tiempo y lugar.

Entre nosotros el mejor representante de la «escuela restauradora», el Viollet español, que si bien no tiene el genio del arquitecto francés, representa en la historiografía de la arquitectura española una verdadera piedra angular, fue, sin duda, don Vicente Lampérez y Romea (1861-1923). Con él comienza a tenerse una visión ordenada de nuestra dispersa historia de la arquitectura a través de libros, cientos de artículos y conferencias, hasta convertirse en un auténtico misionero de la arquitectura medieval. Su vida se confunde desde muy pronto con la arquitectura, no sólo como historiador, sino como restaurador, autor de obra nueva y profesor de Teoría de la Arquitectura y primer curso de Proyectos en la Escuela de Madrid de la que fue director⁶⁸. Su primer encuentro vivo con la restauración de monumentos lo tuvo en 1886, el mismo año en que alcanzó el título de arquitecto, cuando fue nombrado auxiliar de Demetrio de los Ríos en las obras de la catedral de León. Una vez más, este singular monumento sirvió de banco de pruebas, para un novel arquitecto, y al mismo tiempo nos advierte sobre la línea a seguir por Lampérez. Recuérdese que la restauración de León es un proyecto «violletiano» iniciado por Madrazo y llevado a sus últimas consecuencias por Demetrio de los Ríos, con cuya hija, doña Blanca de los Ríos, acabaría casando Lampérez (figs. 10.48, 10.49, 10.50 y 10.51).

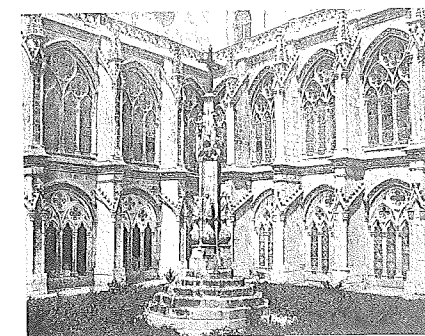
Razones de trabajo y familia han ido vinculadas muchas veces en la historia del arte, y con frecuencia han constituido líneas de pensamiento transmitidas y acrecentadas. Creo que éste es el caso de Lampérez, y su conocido proyecto de «reconstitución de la catedral de Burgos», de 1899, que no es otra cosa que el intento de repetir la operación de León, y ciertamente tan peligrosa como aquélla. Condenable resulta, asimismo, en mi opinión, el bárbaro derribo del Palacio Arzobispal (1913) y construcciones anejas, así como la deshabrida solución para el frente sur de la catedral (1914) llevada a cabo por Lampérez⁶⁹. Burgos no es León y ni la arquitectura ni su relación con respecto al entorno urbano son las mismas que las que encontramos en la capital leonesa. De ahí el «error» de la actuación de Lampérez que sigue contando en nuestros días con nuevos impulsores (figs. 10.52 y 10.53).

Nuestras viejas catedrales, cuyas fábricas han sido auténticas escuelas de arquitectura en las que se han formado muchas generaciones de arquitectos desde el siglo XI hasta el XIX, cumplieron una vez más su cometido en relación con Lampérez. En efecto, si primero fue León y después Burgos, también la catedral de Cuenca contribuiría a su formación a raíz de la ruina de su fachada en 1902. Esta catástrofe «sirvió» para que a los pocos meses se declarara monumento nacional un edificio que, por sus características, representa una pieza clave en nuestra arquitectura medieval, a la que no se ha atendido nunca como merece, y prueba de ello son las actuales y nunca terminadas obras de restauración, no ya de la fachada, no, sino de su claustro, cabecera, capillas, etc., etc., a las que un invierno detrás de otro van restando carácter, como si de una acción fatal se tratase, sin encontrar nunca fin a sus males que no son otros que nuestro desinterés (fig. 10.55).

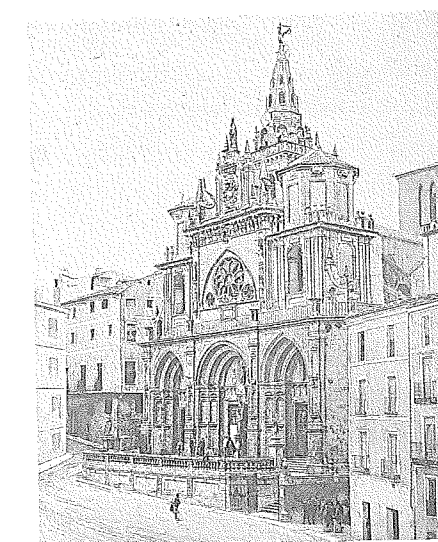
Lampérez hizo un proyecto de fachada⁷⁰ adecuada a su modo de concebir la arquitectura desde una óptica histórica, tan distante de la improvisación de Peyronnet en Palma de Mallorca como alejada del embriagador romanticismo de Mestres, Font y Martorell en Barcelona. Lampé-



10.52



10.53



10.54



10.55

Figura 10.52. Claustro de la Catedral de Burgos antes de su restauración.

Figura 10.53. Catedral de Burgos. Claustro restaurado por Lampérez.

Figura 10.54. Catedral de Cuenca. Antigua fachada principal.

Figura 10.55. Aspecto actual de la nueva fachada de la Catedral de Cuenca.

rez fue ciertamente más moderado y en el difícil empeño de dotar en el siglo XX de una fachada a la catedral de Cuenca, optó, no por reconstruir lo arruinado que, sustancialmente, era obra gótico-barroca, sino por proyectar la fachada ideal que convendría al viejo cuerpo arquitectónico. El resultado fue de un neogoticismo excesivamente frío y poco convincente a pesar del esfuerzo anglo-normando del arquitecto. La relación y número de elementos que integran su fachada así como su combinación no responden a ningún modelo conocido en la historia de la arquitectura gótica, aunque individual y aisladamente estos elementos están tratados con erudito acierto. Una de las «faltas» graves consustancial al concepto gótico de la fachada de una catedral es la carencia de torres de flanqueo que Lampérez intentó soslayar con una pantalla fundamentalmente escenográfica, al tiempo que le servía para contrarrestar el empuje del primer tramo de la nave mayor, cuyo abovedamiento arrastró en su caída la fachada. De la nueva fachada hizo Lampérez un magnífico modelo a escala que durante muchos años pudimos ver delante del arco de Jamete pero que la barbarie de los visitantes aconsejó

retirar, ya muy dañado. A Lampérez siguió en las obras don Modesto López Otero.

Podríamos extender nuestro comentario sobre la práctica de restauración de Lampérez a otros edificios como la conocida Casa del Cordón de Burgos, pero con lo dicho es suficiente e interesa ahora ver su posición teórica, por otra parte fácil de imaginar. Lampérez fue el primero entre nosotros en comprometerse por escrito con unos criterios determinados que hasta entonces habían tenido solamente una vivencia oral y, como muchos, pequeñas frases insertas en las memorias de los proyectos e informes académicos. Faltaba, sin embargo, una articulación doctrinal y, aunque breve, esto es lo que hizo Lampérez, quien no sólo sostuvo su criterio sino que, con un espíritu combativo, discutió las posiciones teóricas y prácticas de la «escuela antirrestauradora», por eso en su actitud hay a la vez defensa y ataque.

Resumiendo al máximo sus puntos de vista podemos recordar que Lampérez sostenía que la restauración era posible, necesaria, conveniente y no podía inducir a error. Posible porque la arquitectura no es un arte personal, al contrario de lo que sucede con la pintura. Conveniente porque reintegra al monumento su unidad, base de la belleza en arquitectura. Necesaria porque se consigue la utilidad, que es también base de la belleza de la arquitectura, además de hacer perenne el edificio, en su integridad espiritual y material⁷¹.

Lampérez se atrevió a fijar veinte «bases o preceptos» de los que recogemos los más importantes para dar una idea general de su contenido, advirtiéndole que utiliza algunos puntos de partida, tales como el distinguo entre monumentos vivos y monumentos muertos, cuya procedencia es francesa, leídos en la *Revue de l'Art Chretien*, donde en 1900 Cloquet publicó un artículo de amplia difusión bajo el nombre de «La restauration des monuments anciens».

En primer lugar, para Lampérez había «que distinguir dos clases de monumentos: los muertos, pertenecientes a una civilización que no volverá o a usos extinguidos, y los vivos, que continúan sirviendo o pueden volver a servir para el objeto para que fueron contruidos. Asimismo, «los monumentos muertos deben ser conservados solamente, consolidando las partes indispensables para evitar que se arruinen», mientras que los «vivos deben conservarse solamente cuando con esto se obtenga su salvación. En caso contrario deben restaurarse». Esta restauración debía hacerse «en el estilo primitivo del monumento», lo cual ya planteaba importantes cuestiones de índole histórica y arqueológica. La moderación parece presidir el juicio de Lampérez cuando afirma que «la restauración debe reducirse, siempre que sea posible, al reemplazo, todo lo limitado que se pueda, de las partes que puedan comprometer al edificio o lo desfiguren», de tal modo que «sólo en los casos indispensables se acometerán restauraciones totales», en las que «debe prescindirse absolutamente de la invención, lo mismo que del gusto personal del restaurador». A mi juicio la práctica de Lampérez desmiente esta posición teórica que él mismo sostiene. El influjo de Viollet reaparece de nuevo al referirse a la restauración, que «se hará reproduciendo fielmente las partes destruidas. Si no quedase rastro de ellas, inspirándose en otros monumentos de idéntico estilo, escuela, localidad, época y manera, y estudiando siempre los documentos escritos o gráficos que puedan suministrar datos sobre la obra antigua». En este matiz final nos encontramos al Lampérez historiador, propugnando algo que anteriormente no se ha-

bía tenido en cuenta y que podríamos llamar la restauración crítica del monumento a partir de la documentación escrita.

De gran interés resultan, igualmente, las «aplicaciones» de estos criterios donde el mismo Lampérez incluye una autocrítica de su obra, lo cual no es muy común entre nuestros arquitectos restauradores. Aquél hace un breve recorrido por nuestros monumentos restaurados desde «las que se llaman restauraciones espléndidas, o sea las reconstrucciones de grandísima parte del edificio, de la que fue ejemplo nuestra catedral de León, hasta las más modestas, que sólo consisten en picar el encalado de un muro, como la que muy recientemente se ha hecho en la capilla de Santa Clara de Tordesillas». Con respecto a los considerados monumentos «muertos» sólo debían conservarse, pues no se conoce «su constitución y destino, ni pueden tener ya la belleza de utilidad... El castillo-palacio-monasterio de Loarre. ¿Cómo ni para qué rehacer este caos?».

En cuanto a los monumentos vivos, que son los que a juicio de Lampérez deben restaurarse, hace nuestro arquitecto las siguientes observaciones. De una parte nos advierte de aquellas «restauraciones que no lo son y contra las cuales hay que prevenirse. Por razones múltiples y variadas hácese a veces reparaciones en edificios que no son restauraciones, y que por deber de conciencia todo arquitecto debe declarar. Ejemplos (y comenzaré por uno mío): Las obras muy recientes del palacio de los Condestables de Castilla, llamada Casa del Cordón, en Burgos. Ruinoso el edificio, condenado por el Ayuntamiento y por los propietarios a ser demolido, su salvación sólo se obtuvo a cambio de convertirlo en casa de venta. Hizo la *restauración* de torres, patio y portada, pero añadiéronse miradores y tiendas con cierres metálicos! Mi conciencia me dictó la necesidad de *historiar* todo esto por modo permanente...».

Las restauraciones parciales ofrecían a Lampérez una doble solución, según se conozcan o no los elementos a restituir o restaurar. Así, por ejemplo, en el claustro de la catedral de Burgos, restaurado por Lampérez, «en estado desastroso, existían, sin embargo, todos los datos de su existencia primitiva; con ello se ha hecho la restauración; sin embargo, en absoluta conciencia, deben marcarse con una señal (letra, cifra) las partes restauradas». Puede darse el caso de que no conozcamos los elementos hoy perdidos, como por ejemplo, en el mismo claustro burgalés, «las salidas de aguas, que no existían ni ha sido posible deducir, por lo cual el restaurador ha puesto vulgares cañerías de cinc que a nadie pueden engañar».

Mayor complejidad tienen, según Lampérez, las restauraciones totales, cuya casuística intenta reducir a siete casos fundamentales. En primer término, cuando se desconoce la historia, estilo y técnicas del edificio, no debemos restaurarlo, sino tan sólo conservarlo, como se hizo, dice Lampérez, en San Juan de Baños. Aquí se manifiesta una vez más el temor y respeto que hoy —desgraciadamente— hemos perdido hacia la restauración de la arquitectura prerrománica. En segundo lugar, Lampérez habla de la «restauración de un monumento que se conserva íntegro, aunque en peligro de ruina». Es éste un aspecto muy importante porque lo manifestado a continuación por Lampérez fue práctica común. Esta situación «es más bien una reconstrucción, puesto que todo puede volver a hacerse como estaba, con absoluta seguridad de acierto. Es obra, pues, no sólo lícita, sino inocente. Deben conservarse los mismos materiales, desmontándolos y volviéndolos a colocar, y en caso de que

se tenga que hacer alguna parte nueva, dejar intercalados sillerías y trozos de lo antiguo, como testigos (que así se llaman) de la fidelidad de la obra. Ejemplo: San Martín de Frómista; excepción hecha de la portada principal, todo lo demás fue una casi completa restauración». Más arriba ya se habló del sacrificio arquitectónico que tuvo lugar en Frómista, donde en ningún caso podría hablarse de obra «inocente».

Cuando se trata de restaurar un monumento «del que se conservan pocos elementos y datos, pero se conocen los procedimientos técnicos y artísticos...», se puede restaurar en el estilo originario... pero dejando bien marcado todo lo que se hace nuevo... Ejemplo: Iglesia de Ripoll, de la que sólo se conservaban los muros del perímetro, y los datos literarios del P. Villanueva. La restauración se hizo añadiendo a todo esto elementos dispersos en monumentos catalanes contemporáneos. Pero la exactitud es muy discutible. Otro ejemplo, la fachada de la catedral de Cuenca, actualmente en ejecución; el dato principal está en las portadas, reproducidas según un cuadro del siglo XVI, tal como estaban entonces, y los contenidos en la fachada demolida; pero también en esta obra —reconoce Lampérez— hay mucho de invención personal por carecerse de datos ciertos, y debe de marcarse. ¿Cómo? Por letras, como se ha dicho; por hiladas de otro color o por marcas de pinturas indelebles, como se ha hecho recientemente en San Isidro de León».

El caso más general es aquel en el que se conocen todos los elementos, historia y demás aspectos, que permiten, según Lampérez, reproducir aquellos que se han perdido o están deteriorados.

El ejemplo más completo en nuestro país es el de la catedral de León. En los pilares, bóvedas, ventanales, etc., nada se hizo sino reproducir lo que se arruinaba. En las fachadas se reprodujo lo conocido de la del norte, que se conservaba; el remate y ciertos detalles son inventados, y deben marcarse más especialmente.

Ya se ha hablado anteriormente de la magnitud de esta operación que hoy confunde a arquitectos, historiadores, arqueólogos y demás especialistas, de tal modo que sólo desde mi conocimiento serio de la historia de su restauración podemos alcanzar la verdad de la catedral leonesa. Otro ejemplo era, para Lampérez, la labor de reproducción que Ricardo Velázquez llevó a efecto para la restauración de las puertas exteriores de la mezquita de Córdoba, para cuya realización contaría, como es sabido, con la colaboración del escultor Mateo Inurria^{72bis}.

La cuestión de la unidad estilística introduce nuevas variables en una restauración cuando existen «algunas partes que no son del estilo originario». ¿Qué ha de hacer el restaurador en ellas? La unidad de estilo pediría destruirlas; el respeto a la historia manda conservarlas. Los anti-restauradores prescriben terminantemente esto último. Yo me permitiré discutirlo... Si los elementos discordantes tienen calidad, como, por ejemplo, la fachada de la catedral de Granada, hay que conservarlos, «pero si aquellas partes son malas o insignificantes como arte, y nada dicen ni aportan, ¿qué se perderá con destruirlas en pro de la unidad y de la belleza primitivas del monumento?». A continuación Lampérez pone el ejemplo de las columnas «dóricas» del patio del Infantado en Guadalajara.

Y si, en fin, esos agregados fuesen un peligro para la seguridad del edificio, deben destruirse siempre, porque ante todo hay que salvar el edificio original: y en esta opinión soy tan radical, que no excluyo ni aun el caso en que el agregado en cuestión fuese una obra maestra en su estilo; el Transparente de Toledo, pongo por caso.

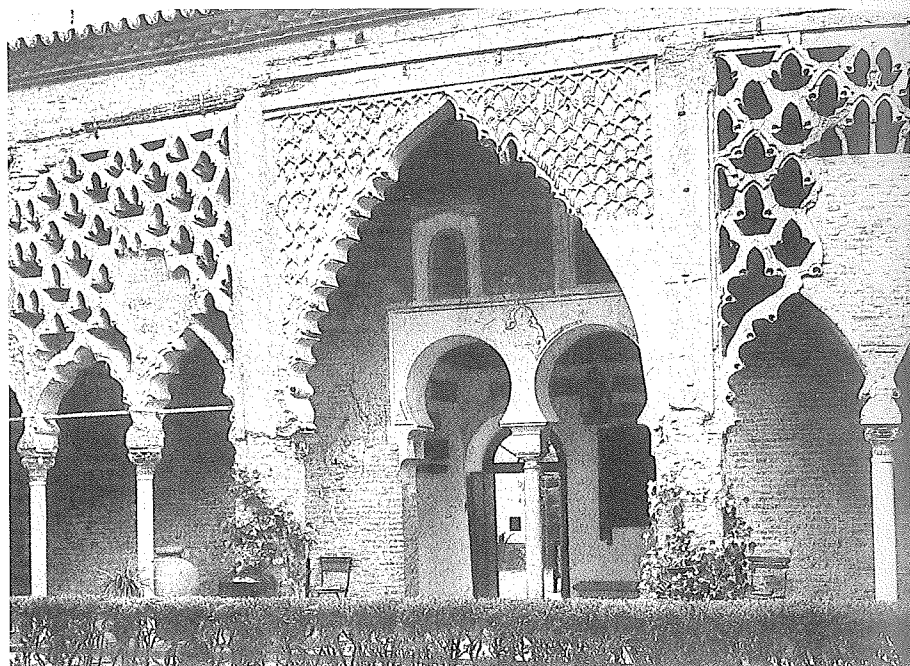
Respecto a los materiales y estructuras originales es Lampérez partidario de adoptar «los mismos procedimientos de construcción e idénticos materiales que los primitivos del monumento» hasta donde sea posible. Asimismo, cuando la restauración exige un añadido que no entraba en el plan inicial del edificio «la opinión general de los teóricos se inclina a imponer la construcción en el estilo contemporáneo...; pero en la época actual, en que no hay estilo, en la práctica se ha hecho todo agregado en el estilo del primitivo monumento, con más o menos fortuna», como en el castillo de Butrón, «ejemplar de adaptación libre, fuera de escuela y época, y la escalinata del Museo del Prado, magnífica de ambas cosas, hasta el punto de no saberse hoy que es un agregado y haber ganado el edificio en ello».

Finalmente, Lampérez señala que ante la imposibilidad de conservar y restaurar un edificio, siendo ya inevitable su demolición, propone una ruina parcial, una «ruina pintoresca, con la yedra y demás vestiduras poéticas». Pero si el derribo ha de ser total es necesario hacer un trabajo exhaustivo de documentación gráfica, recogiendo los «restos más artísticos y notables a un museo. Tal es el caso de la Torre Nueva de Zaragoza».

Si nos hemos detenido en Lampérez es porque posiblemente no hay otro arquitecto en la primera mitad de nuestro siglo que haya defendido con tanto ardor las actitudes arriba recogidas. El sólo discutió con energía los principios de la escuela antirrestauradora que desde el marqués de la Vega-Inclán hasta don Leopoldo Torres Balbás sostenían una restauración más «científica». Donde mejor se resume este criterio, que tiene su origen en los escritos de Ruskin, es en un breve texto del conde de Santibáñez del Río⁷². Allí puede leerse que frente a la posibilidad, conveniencia, necesidad e infalibilidad de la restauración, sostenida desde Viollet-le-Duc a Lampérez, los «antirrestauradores» sostenían que los edificios son «documentos históricos, que hay que mantenerlos libres de toda alteración como testigos de tiempos pretéritos». Asimismo entienden que toda restauración es personal e induce a engaño. Aquellos viejos monumentos había que conservarlos con los daños que el tiempo y el hombre habían ido acumulando sobre ellos. «Todo antes que restaurarlo», y si no hay más remedio debe dejarse arruinar el monumento como quien asiste al buen morir de su semejante. Lo que el arquitecto había de hacer era consolidar y conservar lo que tenía ante sí pero nunca introducir formas antiguas sino mecánicas.

En este punto de la disputa entre unos y otros jugó un papel importante la «científica» experiencia del patio del Yeso en el alcázar de Sevilla (fig. 10.56), donde la restauración de uno de sus frentes, inspirada por Vega-Inclán y ejecutada por José Gómez Millán, procedió a completar visualmente y sin detalle los arcos del patio. Lampérez no se mordió la lengua ante esta intervención de la que dijo: «No tiene estilo: es la ortopedia arquitectónica sin vestidura estética». A Lampérez le preocupaba además que tal experiencia se extendiera a la Alhambra como era el propósito de Vega-Inclán quien, en 1913, había entregado al ministro de Instrucción Pública una *Memoria*⁷³ conteniendo los criterios que debían seguirse en las obras de la Alhambra de Granada, basados en la idea de la consolidación y nunca de restauración:

El criterio con que se deben ejecutar, y actualmente se ejecutan, las obras de restauración de todo monumento y objeto de arte, hoy se estudia y aquilata desde diferentes puntos de vista y de muy distinto modo a como no



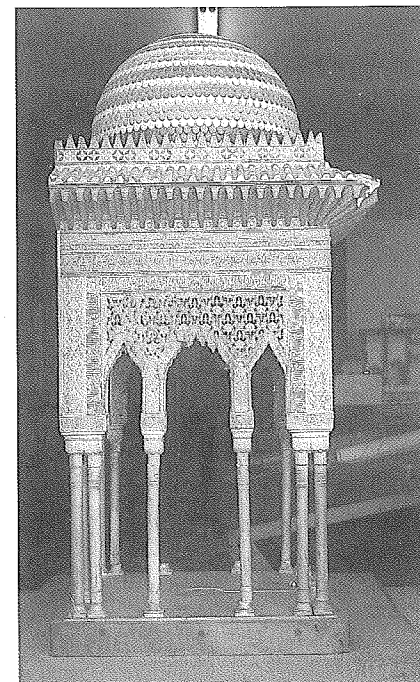
10.56

hace muchos años se ejecutaban, y aún vienen ejecutándose desgraciadamente, por la mayor parte de los encargados de estas obras. Nuestros más preciados monumentos... serán borrados en pocos años y perderán todo su interés, a no ser que la acción gubernamental no intervenga con tanta energía como discreta orientación. La Alhambra, como todas las construcciones árabes, con sus revestimientos de ataurique y su forro de alizares, alicatados y solerías, se presta casi más que ningún otro arte a la tentadora obra de restauración. No solamente hoy se completan trozos que desaparecieron, sino que, además, una vez sacados y vaciados en los talleres, se repasan, se liman, se atormentan, se afilan sus aristas, y luego se colocan, *plus beau que nature...*

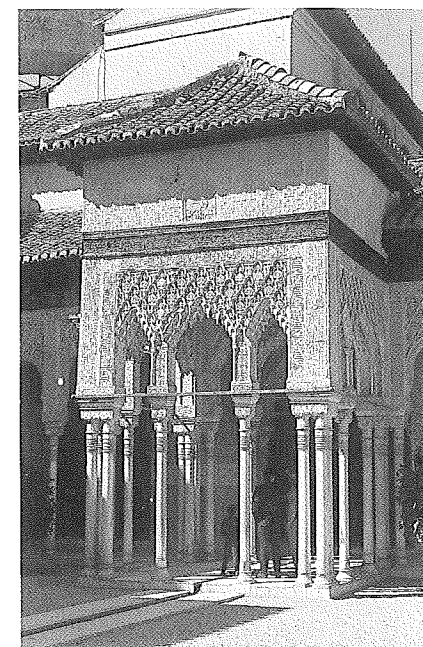
Siguen luego las críticas hacia el arquitecto Cendoya que por entonces llevaba las obras de restauración, aunque entendiendo que aquella destrucción de la ruina que es precisamente lo único que debía conservar... es el proceso... que la mayor parte de los restauradores más eminentes y concienzudos de España y del extranjero practican en los cuadros, en las esculturas de nuestras catedrales y en todos o casi todos los más preciados monumentos. Y esto es, precisamente, lo que se viene ejecutando en la Alhambra... (figs. 10.57 y 10.58).

La puesta en práctica de los principios propugnados por Vega-Inclán estuvo a cargo de Torres Balbás, quien desde muy pronto se mostró firme defensor de esta línea:

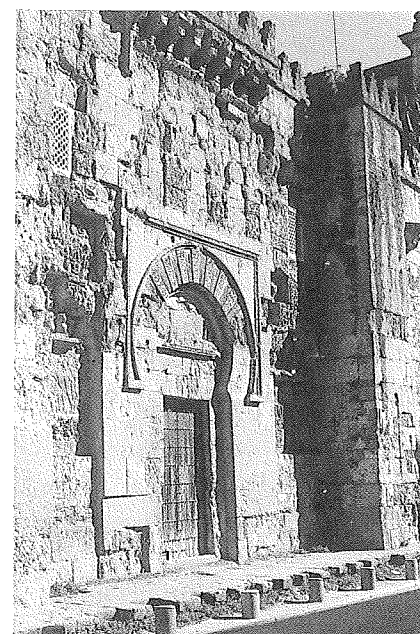
En estos últimos tiempos parece que va ganando terreno en nuestro país un criterio más moderno y científico que el hasta aquí seguido en la restauración de los monumentos antiguos. Aún tendremos seguramente que realizar muchas campañas en defensa de viejos edificios que se quieran restaurar radicalmente o completar, haciendo desaparecer su valor arqueológico, y, lo que es más grave, privándoles de la belleza y el factor pintoresco que el tiempo los ha ido prestando en una labor secular. Aún contemplaremos entristecidos cómo se van sustituyendo las piedras desgastadas por los años de algunos monumentos por otras perfectamente labradas, de aristas vivas, hasta convertir aquéllas en obras recién hechas, sin el menor deterioro ni la



10.57



10.58



10.59



10.60

Figura 10.56. Sevilla. Patio del Yeso del Alcázar.

Figura 10.57. Contreras. Modelo para los remates de los pabellones del Patio de los Leones, en la Alhambra de Granada.

Figura 10.58. Alhambra de Granada. Nueva cubierta del pabellón del Patio de los Leones, ejecutada por Torres Balbás.

Figura 10.59. Mezquita de Córdoba. Puerta de San Esteban.

Figura 10.60. Velázquez Bosco. Puerta restaurada de la Mezquita de Córdoba en la fachada occidental.



10.61

más pequeña incorrección. Pero esperemos que las generaciones futuras sean más respetuosas con nuestro patrimonio artístico y tengan un espíritu más sensible para apreciar la pintoresca belleza de los restos arquitectónicos del pasado...⁷⁴.

En estas palabras de Torres Balbás vemos a un lector de Ruskin, lo cual era poco frecuente entre los arquitectos, que siempre preferían a Viollet-le-Duc. Ruskin quedaba para los poetas, para los amantes del arte no profesionales, para hombres como Vega-Inclán o Santibáñez del Río. Para escritores como Valle Inclán que en *La cabeza del dragón* dice:

Tres príncipes donceles juegan a la pelota en el patio de armas de un castillo muy torreado, como aquellos de las aventuras de Orlando. Puede ser de diamante, de bronce o de niebla. Es un castillo de fantasía como lo saben soñar los niños. Tiene grandes muros cubiertos de hiedra, y todavía no ha sido restaurado por los arquitectos del rey. ¡Alabemos a Dios! (figs. 10.59, 10.60 y 10.61).

De ahí que la actitud de Torres Balbás, en cuya línea se encontraban manifestaciones análogas de Puig y Cadafalch, Anasagasti y Jerónimo Martorell, unida a su serio conocimiento de la historia de la arquitectura, lo convirtieran en el restaurador idóneo de la Alhambra de Granada, al frente de cuyas obras estuvo desde 1923 hasta 1936. Allí pudo aplicar y templar los principios de Ruskin, que no siempre eran viables. Como ejemplo de esta intervención científica, no exenta de sensibilidad artística, ha quedado para siempre la obra realizada en el Partal. En el diario de obras de Torres Balbás se lee en relación con su pórtico:

Quitóse el piso que dividía en dos el pórtico y los muros que cerraban el arco central y los huecos laterales. Aquél se limpió, consolidando sus albanegas decoradas; en éstas se imitó la disposición primitiva, siguiendo el dibujo de esta fachada antes de su modificación, hecho por Lewis en 1834. En lugar de los rombos decorados que formaban la decoración de los arcos, colocáronse trozos de yeso agujereados que desde lejos dieran la impresión de la disposición antigua. En uno de los rombos colocáronse trozos encontrados de decoración para que pudiera apreciarse la disposición original⁷⁵.

Esta es, en definitiva, la gran diferencia entre la postura de un Lampérez y sus seguidores y la mantenida por los «antirrestauradores».

Figura 10.61. Alhambra de Granada. El Partal restaurado por Torres Balbás.

La teoría y práctica de conservación y restauración de monumentos acabó convirtiéndose en objeto de discurso académico, tanto ante la Real Academia de Bellas Artes como en la de la Historia, las primeras instituciones en tutelar nuestro patrimonio, según se dijo al comienzo de estas páginas, donde encontramos nombres como los de Amós Salvador⁷⁶ y Modesto López Otero⁷⁷, que no hacen sino añadir matices a cuestiones ya planteadas y nunca del todo resueltas. Por ello, para terminar, hacemos nuestras las palabras de Camillo Boito cuando afirma que un monumento es, en su conjunto, un monumento de arte e historia, ante el cual el arquitecto restaurador debe saber tener sentido común, buen juicio e imparcialidad, añadiendo nosotros: también una inexcusable dosis de talento artístico.

NOTAS

¹ León, P., *La vie des monuments français: destruction, restauration*, París, 1951. A esta obra clásica se deben añadir tanto el Catálogo de la Exposición sobre Viollet-le-Duc (París, 1980) como la magnífica obra de J. M. Leniaud sobre *Jean Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales* (París, 1980), ambas con abundante bibliografía y puntos de vista sobre la acción del siglo XIX en los monumentos medievales. Resulta igualmente de un interés extraordinario la consulta de los tres volúmenes aparecidos hasta la fecha sobre los *Archives de la Commission des Monuments Historiques*, t. I: *Basse-Normandie*, París, 1980; t. II: *Languedoc-Roussillon*, París, 1982; t. III: *Picardie*, París, 1985.

² Navascués, P., «El soporte histórico de la arquitectura», en *III Jornadas de estudios sobre la provincia de Madrid*. (Tema: Patrimonio arquitectónico y urbanístico), Madrid, 1982, pp. 47-52.

³ Torres Balbás, L., *Los monumentos históricos y artísticos: destrucción y conservación. Legislación y organización de sus servicios y su inventario*. Zaragoza, 1919. Se trata de la ponencia presentada al VIII Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en Zaragoza del 30 de septiembre al 7 de octubre de 1919. Texto breve (39 pp.) pero de interés por su contenido.

⁴ Viollet-le-Duc, E., *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, t. VIII, París (Morel y Cie, éditeurs), 1875, p. 14.

⁵ La modernidad de este planteamiento ya la destacó Giedion en *Espacio, tiempo y arquitectura*, Barcelona, 1968 (4.^a ed.), pp. 76 y ss. El proyecto de la Fontana se incluye en el *Libro Secondo in cui si ragiona di alcune fabbriche in Roma et in Napoli, dal Cavalier Domenico Fontana*, Nápoles, 1603, p. 18.

⁶ Una aproximación a esta cuestión, útil y resumida, puede hallarse en P. Gazzola, «La restauration des monuments historiques», en *La conservation et la restauration des monuments et de bâtiments historiques*, París, Unesco, 1973, pp. 15-32. Sin embargo, disiento fuertemente de Gazzola cuando se refiere a la mezquita y catedral de Córdoba, donde para él la construcción de la catedral se debía al «désir d'humilier l'ennemi vaincu par la destruction de ses oeuvres d'art» (ob. cit., p. 25). Esto no pasa de ser una simpleza que suena bien, pues cuando se levanta la catedral de Córdoba aquel «ennemi» hacía siglos que había dejado de serlo para los cordobeses. Pero ello también significa desconocer la realidad de la arquitectura española, donde gran número de catedrales se levantaron sobre mezquitas, tal es el caso de Toledo, Sevilla, Granada, Jaén, etc. En Córdoba, donde la catedral está ajustada con talento a la estructura de la mezquita, al menos queda la magnífica sala de oración musulmana que en los demás casos ha desaparecido. Para reforzar su juicio negativo sobre esta actuación Gazzola recurre a la tópica censura hecha por Carlos V, pero silenciando o desconociendo que el propio emperador destruyó en Granada parte de la Alhambra para levantar su palacio.

⁷ Palabras del Marqués de Lozoya en un texto que, junto a los de Fernández Casado y Ramírez Gallardo, se incluye en la publicación editada por Ciba-Geigy con motivo de las obras de consolidación: *El acueducto de Segovia*, Barcelona, 1973, p. 8.

⁸ Véase el capítulo dedicado a esta obra en el magistral libro de C. Fernández Casado, *Acueductos romanos de España*, Madrid, 1972 (p. 33 y ss.).

- ⁹ Núñez, M., *Arquitectura prerrománica* (Historia de arquitectura galega), Madrid, COAG, 1978, p. 86. Sobre «restauraciones» de este período véase Bango, I. G., «El neovisigotismo artístico de los siglos IX y X: la restauración de ciudades y templos», *Revista de Ideas Estéticas*, 1979, pp. 319-338.
- ¹⁰ Rico, M., *La catedral de Burgos*, Burgos, 1985, pp. 197 y ss.
- ¹¹ Falcón, I., «El edificio gótico» en *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pp. 146 y ss.
- ¹² Fenández Casanova, A., *Memoria sobre las causas del hundimiento acaecido el 1 de agosto de 1888 en la catedral de Sevilla*. Sobre estos aspectos véase también Falcón, I., *Catálogo de la Exposición Planos y Dibujos de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1982.
- ¹³ Bédar, C., *L'Académie des Beaux Arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse, 1974; Quintana, A., *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, 1983.
- ¹⁴ La Real Academia de la Historia había recibido el encargo de formar un plan de conservación de antigüedades, por parte de la Secretaría de Despacho de Estado, el 22 de julio de 1800. Aprobado aquél por el rey (1801), de nuevo se pidió a la Academia la redacción detallada de unas instrucciones (1802), que son las que finalmente se publican en la Real Cédula de 6 de julio de 1803.
- ¹⁵ El texto completo de estas *Instrucciones*, así como el de las demás medidas legales que más adelante se citan, se encuentra recogido en *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*, vol. I de la serie «Informaciones y documentos», Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1957.
- ¹⁶ Ruiz Palomeque, E., *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*, Madrid, 1976, pp. 26 y ss.
- ¹⁷ La relación de las obras desaparecidas durante la francesada en Granada, así como en etapas posteriores, las recoge Manuel Gómez-Moreno y González en su *Breve reseña de los monumentos y obras de arte que ha perdido Granada en lo que va de siglo*. Granada, 1884.
- ¹⁸ Sobre la destrucción de los monumentos franceses véase Reau L. *Histoire du vandalisme: les monuments détruits de l'art français*, París, 1959 (2 vols.). El título de la obra está tomado de un primer trabajo de J. Rey, *Histoire du vandalisme*, París, 1839. En esta línea se encuentra el libro de J. A. Gaya Nuño *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, 1961.
- ¹⁹ En efecto, al primer R. D. de 25 de julio de 1835, le siguió otro de 11 de octubre del mismo año y una R. O. de 8 de marzo de 1836 en las que se ampliaba la supresión a todos los monasterios, conventos, colegios, congregaciones y demás casas de comunidad, o de instituto religioso de varones, incluso las de clérigos regulares, y las de las cuatro Ordenes militares y San Juan de Jerusalén. Una ley de 29 de julio de 1837 incluía también todas las casas de religiosas. Todo ello a través del Ministerio de Gracia y Justicia.
- ²⁰ Madrazo, P. «Demolición de conventos», *El Artista*, 1835-1836, p. 97. El artículo completo ocupa las pp. 97-100.
- ²¹ Este episodio y otros de su azarosa vida en el siglo XIX está recogido por Juan Bassegoda Nonell en su libro *Historia de la restauración de Poblet*, Barcelona, 1983.
- ²² A falta de una bibliografía sistemática sobre las Comisiones de Monumentos y su labor pueden consultarse la serie de reglamentos por los que se rigió a lo largo de su vida: ver nota. Así mismo es de gran interés la *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos del Reino desde 1 de julio de 1844 hasta igual fecha de 1845*, Madrid, Imprenta Nacional, 1845. A modo de recordatorio vid. Arellano, J. M., de «Un centenario olvidado: Las Comisiones de Monumentos del Reino», *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, Año I, cuad. 2, 1945, pp. 145-152. Como testimonio ejemplar del funcionamiento de las comisiones provinciales, antecedido de un breve resumen de su gestación, véase Grahit y Grau, J., *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Barcelona. Memoria de la labor realizada por la misma en su primer siglo de existencia*, Barcelona, 1947.
- ²³ Decreto de 11 de abril de 1845 publicado en la *Gaceta de Madrid* el día 14 del mismo mes y año.
- ²⁴ Estos interesantes debates parlamentarios se recogen en el *Diario de Sesiones de las Cortes*. Los fragmentos aquí citados los incluye Francisco Simón Segura, en su interesante libro sobre la *Desamortización Española del siglo XX*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1973, pp. 150-151, notas 86 y 87. En todo el libro hay noticias que afectan al tema aquí tratado.
- ²⁵ Ley desamortizadora de 1 de mayo de 1855, Título I, art. 2, apartado décimo.
- ²⁶ Una historia sucinta del proceso de declaración de «monumentos nacionales» puede hallarse en la introducción al *Inventario del patrimonio artístico y arqueológico de España* (Madrid, 1975, pp. 11-22), escrita por C. de Parrondo.
- ²⁷ «Informe de la comisión creada por la central de Monumentos artísticos, sobre un viaje arquitectónico a las provincias de España... Madrid, 16 de septiembre de 1846», incluido en el *Ensayo histórico sobre la arquitectura española* (Madrid, 1848, pp. 527-544). En dicho informe se proponía un plan y método para hacer una suerte de catálogo monumental.
- ²⁸ Esta actividad de las Comisiones de Monumentos y la remisión de sus informes a la Academia de San Fernando se recogen puntualmente tanto en el anual *Resumen de las actas y tareas de la Academia Nacional de Nobles Artes de San Fernando*, del que se ocupó puntualmente durante unos años Eugenio de la Cámara, como en el *Boletín* de la propia Academia, cuya consulta es indispensable para hacer la historia de la restauración monumental.

²⁹ Gaya Nuño, ob. cit., pp. 11 y ss.

³⁰ Veinte años de restauración monumental de España. Catálogo de la Exposición, Madrid, 1958, 139 pp., 248 láms. Sobre el daño producido durante la última Guerra Civil, y restándole la adjetivada redacción del texto comprensible en el momento de su publicación, resulta útil la consulta de *La destrucción del tesoro artístico de España*, Granada, 1938 (VV.AA.).

³¹ Merino de Cáceres, J. M., «El Monasterio de San Bernardo de Sacramenia», *Academia*, 1982, núm. 54, pp. 97-163. Este autor prepara la publicación de un extenso y documentadísimo estudio sobre el papel de Byne en la adquisición de obras de arte españolas para William Randolph Herst.

³² R. D. de 1 de junio de 1900 mandando llevar a efecto la catalogación completa y ordenada de las riquezas históricas de la nación. R. D. de 14 de febrero de 1902 ordenando la continuación en formar el Inventario General de Monumentos Histórico-Artísticos y otro separado por cada provincia. El 31 de marzo de 1905 se creaba la Comisaría General de Bellas Artes y Monumentos, para suprimirse a los pocos meses y convertirse en Inspección General Administrativa de Monumentos Históricos y Artísticos. Una orden de 19 de abril de 1912 pretendía nombrar un conservador por cada monumento nacional. La R. O. de 7 de enero de 1915 dispuso la formación de la «Estadística de Edificios y Monumentos Nacionales» pertenecientes al Ministerio de Instrucción Pública. La ley de 4 de marzo de 1915 se refiere a lo que debe entenderse por «Monumentos arquitectónicos artísticos».

³³ Resulta absolutamente fundamental la lectura del artículo «Restauración» de Viollet-le-Duc (vid. nota 4, pp. 14-34), pues no solamente se recogen principios teóricos, sino que éstos se ilustran con ejemplos prácticos, además de contener interesantes puntos de vista, en su momento de gran novedad, sobre la aplicación del hierro o el uso de la fotografía. Se incluye igualmente una breve historia testimonial de interés sobre la formación y papel de la Comisión de Monumentos de Francia.

³⁴ Para la restauración y conservación del castillo-palacio de Olite véanse Iturralde, J., *Memoria sobre las ruinas del Palacio Real de Olite*, Pamplona, 1870; Yáñez Larrosa, J. y J., «La restauración del Palacio real de Olite», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos*, 1926, pp. 315 y ss.; Yáñez Larrosa, J., «Palacio Real de Olite», *Príncipe de Viana*, 1941, pp. 11 y ss.; e Idoate, F., «Obras de conservación del Palacio Real de Olite (siglos XVI-XIX)», *Príncipe de Viana*, 1968.

³⁵ Navascués, P. «Arturo Mélida y Alinari (1849-1902)», *Goya*, 1972, núm. 106, pp. 234-241.

³⁶ Ruskin, J., *Las siete lámparas de la arquitectura* (ed. Aguilar), Pamplona, 1964, p. 217.

³⁷ Ruskin, ob. cit., pp. 216-220.

³⁸ Hernández Callejo, A., *Memoria histórico-descriptiva sobre la basilica de los santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta en la ciudad de Avila, presentada al Gobierno de S.M. con el proyecto de restauración...*, Madrid, Imp. de Anselmo Santa Coloma, 1849.

³⁹ Gómez Moreno, M., *Catálogo monumental de la provincia de Avila*, T. I, Avila, 1983, p. 138. Allí se añade: «en cuanto a marcas, el desmoronamiento de la piedra y el retallado moderno han hecho que su mayoría desaparezca».

⁴⁰ Este proyecto ha sido estudiado últimamente por C. Cantarellas, «La intervención del arquitecto Peyronnet en la catedral de Palma», *Mayurqa*, 1975, pp. 185-212, aportando nuevos datos y puntos de vista al trabajo de M. Rotger, *Restauración de la catedral de Mallorca*, Palma, 1907.

⁴¹ Ferrá, B., «La Seu de Mallorca, obra nova y obra vella», *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, T. III (1889-1900), pp. 55 y ss.

⁴² Navascués, P., «Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León», *Estudios Pro-Arte*, 1977, núm. 9, pp. 51-59.

⁴³ Sobre Laviña véase los datos recogidos en mi libro sobre *Arquitectura y arquitectos madrileños*, Madrid, 1977, pp. 101-104. Laviña construyó poco y se dedicó fundamentalmente a la enseñanza del dibujo. Publicó una *Cartilla de Adorno* (Madrid, 1850), unos *Principios de Geometría* (Madrid, 1959) y dejó inédito un tratado de perspectiva lineal.

⁴⁴ Street, G. E., *La arquitectura gótica en España*, Madrid, ed. Calleja, 1926, p. 120 (la primera edición inglesa data de 1865).

⁴⁵ Cruzada Villamil, G., «Restauración de la catedral de León», *El Arte en España*, núm. 19, 1863, pp. 29-30, núm. 20, 1863, pp. 33-34.

⁴⁶ *El Eco de León*, 4 diciembre 1863, 8 enero 1864, 2 febrero 1864 y 9 febrero 1864.

⁴⁷ La intervención total de Laviña se halla expuesta por él mismo en una obra póstuma, con un prólogo biográfico de M. M. Fernández y González: Laviña, M., *La Catedral de León*, Madrid, 1876.

⁴⁸ Sobre las vicisitudes del proyecto de Madrazo véase: Navascués, P., «El arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz», Catálogo de la Exposición *Los Madrazo: una familia de artistas*, Madrid, 1985, pp. 81-98.

⁴⁹ Torres Balbás, L., «El aislamiento de nuestras catedrales», *Arquitectura*, 1919, pp. 358-362.

⁵⁰ En este sentido encuentro peligrosa la posición de M. Rico que de algún modo persigue culminar la tarea iniciada por Lampérez en Burgos, en el proceso de convertir la catedral en una escultura exenta y sin encarnadura urbana: «Las bienhechoras obras de 1913 se contemplan aquí en pleno desarrollo del derribo que despejó la vista sur de la Catedral. La continuidad de ese propósito de despejar los obstáculos que resten visión de este mo-

numento de reconocimiento mundial no admite discusión ni demora» (M. Rico, ob. cit., p. 474).

⁵¹ Rogent, E., *San Cugat del Vallés*, Barcelona (1880), p. 11.

⁵² Sobre estos aspectos hay un excelente trabajo, aún inédito, de P. Hereu: *Elias Rogent: vers una arquitectura nacional*, Barcelona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1980.

⁵³ Rogent, E., *Santa María de Ripoll. Informe sobre las obras realizadas en la basílica y las fuentes de la restauración*, Barcelona, Imp. de la Vda. e Hijos de J. Subirana, 1887, pp. 43-44. Los párrafos entrecomillados que se recogen a continuación están tomados de este informe.

⁵⁴ Viollet-le-Duc, ob. cit., p. 23.

⁵⁵ Citado en 1380-1980. *Sis segles de protecció del patrimoni arquitectònic de Catalunya*, de A. González y R. Lacuesta, con introducción de I. C. Angle (Barcelona, 1984). En esta obra hay abundantes noticias de interés para el ámbito catalán, así como una selecta bibliografía sobre el tema. Para Barcelona consultar Bassegoda, J., «Restauración de monumentos barceloneses durante el siglo XIX», *Boletín de Bellas Artes* (Sevilla), 1979, pp. 121-132.

⁵⁶ La historia pormenorizada de esta obra la recoge J. Bassegoda, «La fachada de la catedral de Barcelona», *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, tercera época, núm. 809, vol. XLV, núm. 5, 1981, pp. 263-307 (bibliografía exhaustiva sobre el tema).

⁵⁷ Girona, M. y A., *Memoria sobre la construcción del cimborrio de la Catedral Basílica de Barcelona dirigida al Excmo. Cabildo de la misma*, Barcelona, Imp. de Hemrich y Cía, 1915. Esta excelente memoria magníficamente editada por los hijos de Manuel Girona, contiene, entre otras cosas, el proyecto final de Font, tanto sobre el cimborrio como sobre lo añadido a la fachada de Mestres, así como dos largos e interesantes dictámenes de la Academia de San Fernando. De estos textos proceden las citas entrecomilladas, correspondiendo a las pp. 23, 117 y 141 de la citada *Memoria*.

⁵⁸ Rubió y Bellver, J., *Tàber Mons Barcinonensis*, Barcelona, 1927. En algunas de sus «Visions» Rubió colocó afiladísimas agujas sobre las viejas y auténticas torres prismáticas de la catedral.

⁵⁹ Florensa, A., *Nombre, extensión y política del «barrio gótico»*, Barcelona (s.a.).

⁶⁰ Entre los ejemplos de neogoticismo de nuestro siglo XIX deben figurar las tres fachadas de la catedral de Sevilla: la principal, a los pies en portada de la Asunción, donde intervinieron Fernando Rosales (1829-1831) y Joaquín Fernández (1883); la fachada de San Cristóbal o del Príncipe, comenzada por Fernández Casanova (1887); y la fachada norte o de la Concepción —casi neomanuelina— construida entre 1895 y 1927, también según proyecto de Fernández Casanova. Vid. Falcón, T., «El edificio gótico» en *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pp. 159, 161 y 166. Las dos fachadas del crucero fueron objeto de un concurso en 1866 ya que «no consta en ningún archivo los diseños que sirvieron para la ejecución de la parte de obra que tienen construidas ambas puertas, ni se sabe, por otra parte, la idea que predominaría al concebirlas» (de *La Arquitectura Española*, 1866, núm. 3, pp. 35-36).

⁶¹ Véase la reproducción de este proyecto (1891), planteado como Ejercicio Final de Carrera, en *Exposició commemorativa de Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, 1875-76/1975-76*, Barcelona, 1977, pp. 78-79.

⁶² Gómez Moreno, M., *El arte románico español*, Madrid, 1934, pp. 84-85, nota 3.

⁶³ Lázaro, J. B., *Ermida de Santa Cristina de Lena (Oviedo). reseña de las obras hechas para su restauración*, Madrid, 1894. Sobre la «restauración» de los monumentos asturianos véase L. Menéndez Pidal, *Los monumentos de Asturias: su aprecio y restauración desde el pasado siglo*, Madrid, 1954. La importancia de Lázaro en estos años es grande, pues como se ve no sólo estuvo vinculado, en una fase muy delicada, a la catedral de León sino que intervino en otras obras tan importantes como San Miguel de Escalada (León), Santo Tomás de Avila y otros. Lázaro, J. B., «Restauración de Santo Tomás de Avila», *Anales de la Construcción y de la Industria*, núm. 10, 25 de agosto de 1876. Algunos de sus puntos de vista fueron ya discutidos por su contemporáneos. Repullés E. M., «Las curvas claustrales», *Anales de la Construcción y de la Industria*, pp. 166-168.

⁶⁴ Urioste, J., *Restauración de la iglesia de Santa María de Lebeña (Santander)*, Madrid, 1897.

⁶⁵ Gómez Moreno, M., «Primicias del arte cristiano español», *Archivo Español de Arte*, 1966, núm. 153, p. 128.

⁶⁶ Torres Balbás, L., «La reparación de los monumentos antiguos en España», *Arquitectura*, 1933, núm. 163, p. 2.

⁶⁷ Schlunk, H., «Arte visigodo», en vol. II de la Col. *Ars Hispaniae*, Madrid, 1947, pp. 289 y ss. El proceso del traslado puede verse en el libro de M. A. Mateos, *San Pedro de la Nave*, Zamora, 1980.

⁶⁸ Para una semblanza rápida de Lampérez véase el *Discurso* de ingreso en la Real Academia de San Fernando, leído por Luis Bellido (Madrid, 1925, pp. 8-20).

⁶⁹ Cortés Echánove, L., «De cómo la ciudad de Burgos logró el aislamiento de su catedral», *Boletín de la Institución Fernán González*, 1971, núm. 176, pp. 522-557. Ver también Torres Balbás, L., «El aislamiento de nuestras catedrales», *Arquitectura*, 1919, pp. 358-362; Lampérez, V., «La catedral de Burgos. Obras últimamente ejecutadas», *Arquitectura y Construcción*, 1918; López Sallaberry, J., «Obra de restauración de las fábricas de la catedral de Burgos», *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 1916.

⁷⁰ Lampérez, V., «La fachada principal de la catedral de Cuenca», *Arquitectura y Construcción*, 1911.

⁷¹ Estos criterios, así como los que más adelante se recogen, fueron repetidos por Lampérez en conferencias y artículos a partir de 1907, año en que dio la primera (?) conferencia en la Asociación de las Escuelas de Arquitectura e Ingenieros de Madrid y que luego publicó la revista *Ateneo* en febrero de aquel año. En abril del mismo lo reprodujo *Arquitectura y Construcción* con el título «La restauración de monumentos arquitectónicos» (núm. 177, pp. 98-108). Sin apenas variaciones se repite en 1913, en un folleto que recoge la conferencia pronunciada en el Congreso celebrado en Madrid por la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. En el mismo año 1916 se publica al tiempo en *La Construcción Moderna* (pp. 234-240), y en el *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña* (pp. 25-39) que dedica buena parte al VI Congreso Nacional de Arquitectos, celebrado en San Sebastián, en 1915, donde de nuevo repitió Lampérez la misma conferencia de ocho años atrás, sin modificar en nada su contenido.

⁷² Santibáñez del Río, Conde de, *La teoría antirrestauradora en arquitectura*, Madrid, 1918.

^{72bis} Los dibujos de Velázquez Bosco los reproduce G. Ruiz Cabrero en su artículo «Dieciséis proyectos de Velázquez Bosco», *Arquitectura*, 1985, núm. 56, pp. 47-56.

⁷³ Vega Inclán, marqués de la, *La Comisaría Regia de Turismo en la Alhambra de Granada*, Madrid, 1915. Sobre Vega Inclán véase Traver, V., *El marqués de la Vega-Inclán*, Castellón 1965.

⁷⁴ Torres Balbás, L., «La restauración de monumentos antiguos», *Arquitectura*, 1918, pp. 229-233. (Se recogen opiniones de Goya, Anatole France, Puig y Cadafalch y Anasagasti).

⁷⁵ Torres Balbás, L., «Diario de obras en la Alhambra: 1923», *Cuadernos de la Alhambra*, 1, 1965, p. 86.

⁷⁶ Salvador, A., *Sobre la conservación de monumentos arquitectónicos*, Madrid, 1915. (Tirada aparte del Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.)

⁷⁷ López Otero, M., *La técnica moderna en la conservación de monumentos. Discursos leídos ante la Academia de la Historia...*, Madrid, 1932.